ISSN 0208—2551

3'2001

МАСТАЦТВА

Акцёры Беларускага рэспубліканскага тэатра юнага гледача Алена Шабад, Аляксандр Палазкоў, Іван Шрубейка, Людміла Разумава, Ігар Сідорчык, Алесь Станілевіч.
Фота Андрэя Спрынчана.

Галоўны рэдактар Аляксей ДУДАРАЎ.

Рэдакцыйная калегія: Юрась БАРЫСЕВІЧ, Вячаслаў ВАЙТКЕВІЧ, Людміла ГРАМЫКА, Арнольд МІХНЕВІЧ, Таццяна МУШЫНСКАЯ, Дамітрый ПАДБЯРЭЗСКІ (намеснік галоўнага рэдактара), Вячаслаў ПАЎЛАВЕЦ, Уладзімір РЫЛАТКА, Анатоль СМОЛЬСКІ (намеснік галоўнага рэдактара), Рычард СМОЛЬСКІ, Уладзімір ТОЎСЦІК, Валянціна ТРЫГУБОВІЧ.

Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак Дзяржаўнага прадпрыемства "Дом прэсы" № 3031202930019 у Славянскім аддзяленні Белбізнесбанка г.Мінска, код 834 (часопіс "Мастацтва").

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства "Дом прэсы" Дзяржаўнага камітэта Рэспублікі Беларусь па друку.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

МАСТАЦТВА

№ 3 (219) красавік 2001

Наш Internet адрас: www.ibamedia.com.

Тэхнічная падтрымка старонкі
доступно на iba MEDIA www.ibamedia.com

На першай старонцы вокладкі: М.Вежнавец (лэдзі Макбет) у балеце «Макбет» Нацыянальнага акадэмічнага тэатра балета Беларусі. Фота Васіля Майсяёнка.

Чацвёртая сцяна

Юрась БАРЫСЕВІЧ

Акустыка зроку

Рэдка здараецца так, каб чалавек штосьці бачыў і чуў адначасова. Звычайна мы бачым адно, а чуем у гэты час нешта іншае.

У зроку, як і ў белага дня, ёсць свае прыцемкі, свае світанкі і захады. Усякую новую або забытую рэч мы бачым толькі прыблізна, няўпэўнена. Мабыць, мастаку будучы твор спачатку амаль не бачны: першыя штрыхі на паперы перадаюць толькі расплывістыя контур сюжэта. Па меры прапрацоўкі дэталяў выява нібыта выплывае са смугі і пачынае бачыцца. Мастак не ведае наперад, што ў яго ў рэшце рэшт атрымаецца, і нават не ведае, ці ён наогул знойдзе тое, што шукае, у тумане паперы ці палатна.

У карціне асабліва каштоўнае не тое, што яна паказвае, а тое нябачнае, што яна дазваляе нам уявіць.

Дзякуючы інерцыі зроку мы бачым спектакль яшчэ шмат часу пасля таго, як упала заслона. І з гэтай жа прычыны не адразу схопліваем зрокам ігру артыстаў на сцэне: нашыя вочы яшчэ заняты папярэдняй ілюзіяй.

«Чацвёртая сцяна» тэатральнае сцэны, павільёна для кіназдымак або тэлестудыі — хутчэй не рампа ці шкло аб'ектыва, а нутраны бок патыліцы гледача. А ў выпадку радыётэатра спектакль наогул цалкам адбываецца ў галаве слухача.

Радыё нагадвае нутраны голас, які кажа адначасна тысячам чалавек аднолькавыя словы, напявае аднолькавыя мелодыі. Радыё, а яшчэ лепш — тэлебачанне — памагае нам заглушыць непрадказальны голас сумлення і не адчуваць пры гэтым сябе бессардэчнымі. Пакуль не было радыё і магнітафонаў — людзі спявалі сабе самі. У нашых продкаў-сялянаў у душы заўсёды гучала якая-небудзь старадаўняя ці імправізаваная песня, то сумная, то вясёлая — гучала як далёкае рэха таго Слова, з якога пачаўся хрысціянскі свет.

Калі напачатку сапраўды было Слова — не выключана, што ўсе падзеі ў свеце прыстасоўваюцца да ўжо гатовай фанаграмы. «У большасці выпадкаў выява ёсць толькі сродак паказу таго, што нам трэба чуць» (А.Даўжэнка). Магчыма, усё наадварот: жывыя істоты і рэчы толькі тым і займаюцца, што агучваюць падзеі, якія адбываюцца самі па сабе.

Найстарэйшыя сцэны «чалавечай камедыі»: шаманы выконваюць у магічных абрадах ролі жывёл (наскальныя малюнкі).

Чаргаваць дэкарацыі аўтарам чалавечай камедыі дапамагае рухомы круг у планшэце планетарнай сцэны. Калі ён кепска адрэгуляваны, то пры кожным павароце дэкарацыі выбягаюць па інерцыі за прызначаную для іх падзею, а пры пуску рызыкуюць рассыпацца ад надта моцнага штуршка. Дырэктар нашага тэатра так і не здолеў вырашыць праблему своечасовага коловароту гісторыі, які прадухіляў бы з'яўленне гледачам не той карціны або не той аўдыторыі гістарычным асобам (можна прыгадаць, напрыклад, нешчаслівае з'яўленне Хрыста не таму народу).

Мастак выбірае аптымальны фармат для карціны залежна ад сюжэта, стылю, матэрыялу. Тэатральная пастаноўка таксама здзяйсняецца ў разліку на пэўнае памяшканне, якое не будзе для яго занадта цёмным або завялікім. І ўсе войны, сацыяльныя рэвалюцыі, высечка лясоў і павароты рэк — гэта пошукі аптымальнай геаграфіі для зямной гісторыі.

Бязладнасць і выпадковасць многіх падзеяў у нашым жыцці наводзяць на думку, што свет — гэта тэатр, у якім, аднак, ідзе не спектакль, а нейкая бясконцая рэпетыцыя (або, прынамсі, некалькі спектакляў на адной сцэне адразу).

Калі б мы сапраўды верылі ўсяму таму, што бачым і чуем штодня, то, несумненна, ужо даўно наклалі б на сябе рукі ці самі забілі б каго-небудзь. Людзей часта ратуе тое, што яны не цалкам давяраюць уласным вачам — і ў жыцці, і ў тэатры. «Глядач ніколі не забываецца, што падзеі ў спектаклі, нават на гістарычную тэму, нерэальныя. Глядач не верыць у забойства Палонія: інакш бы ён уцёк з залы або кінуўся б на сцэну» (Ж. П. Сартр). З аднаго боку, мы самым інтэнсіўным чынам уцягнутыя ў відовішча, якое адбываецца на тэатральнай ці палітычнай сцэне, а з другога — амаль заўсёды захоўваем дыстанцыю паміж сабою і ім. Глядач удзельнічае ў спектаклі толькі з боку твару, патыліца ж і спіна ў яго застаюцца звонку тэатральнай падзеі, дый самой гісторыі. Маўклівая і пазбаўленая мімікі, патыліца бясконца абыякавая да ўсяго, што адбываецца ў чалавека перад вачыма. Яна, нібы якар, трымае нас на бяспечнай адлегласці ад непрадказальнага эпіцэнтра падзеяў. У акцёра ж, здаецца, усё цела ператвараецца ў рухомы твар, нават спіна пра нешта распавядае і сама пазірае на публіку.

Найбольш удзячныя гледачы — гэта хворыя, прыкаваныя да ложка. Крыху саступаюць ім тыя, хто можа сядзець, і тыя, што ходзяць на мыліцах.

Гамлет у знакамітым маналогу «Быць або не быць?», па сутнасці, пытаўся ў самога сябе, чыя доля лепшая — акцёра ці гледача. Пасіўны назіральнік жыцця нудзіцца сваёй ананімнасцю: яго нават з твару мала хто памятае. У зоркі палітычнага ці шоў-бізнесу — іншая бяда: няма куды схавацца ад журналістаў і разявакаў, якія хочуць бачыць яго і па-за сцэнай (каб адпачыць ад агульнай увагі, даводзіцца грыміравацца — іграць у выпадковых ролях без ніякага ганарару). Публічны чалавек вымушаны думаць і дзейнічаць за сваіх прыхільнікаў, што адпачываюць перад тэлеэкранам ці ілюстраваным часопісам. Ён жыве замест нас, прынамсі на сцэне, але і ягонае прыватнае жыццё належыць усім ахвотным. «Акцёр пакідае адчуваць уласнае цела і імкнецца зрабіць яго незаўважным для гледачоў» (Ежы Гратоўскі). Глядач жа, наадварот, аддае свой голас і нават душу ўпадабанаму палітыку ці акцёру — і праз гэта нібы падвойвае сваю вагу, цялеснасць, інертную матэрыяльнасць. Цела сведкі спектакля павінна застыць у адной позе, як у сне або ў труне, каб душа магла злучыцца з абраным ёю акцёрам на сцэне і перадаць яму энергію і жыццёвы досвед гаспадара. Нават калі аўтар-авангардыст не ўкладае ніякага сэнсу ў свой твор, за яго гэта робяць гледачы.

Мы глядзім на свет, а бачым набор словаў: «Скажы што-небудзь, каб я цябе ўбачыў» (Сакрат). Словы памагаюць нам бачыць з заплюшчанымі вачыма — за межамі той прасторы, у якой мы цяпер знаходзімся. Гэта і дазваляе артыстам маніпуляваць нашымі думкамі. Гіпнатызёр выкрадае свядомасць пацыента і падмяняе яе сваім маўленнем, падмяняе інфармацыю з уласных пачуццёвых органаў чалавека сваімі словамі-этыкеткамі. Прыкладна тое ж імкнуцца зрабіць з намі дыктары і дыктатары, шаманы і паэты. Але ўсе яны толькі называюць вобразы, якія трэба ўбачыць, канкрэтныя ж рысы мы надаём ім самі. Шаман лечыць пацыента праз ягонае самавыяўленне: прымушае хворага ўвайсці ў ролю героя вядомага міфа, якога сам паказвае ў скоках і спевах, каб з ягонай дапамогай перамагчы немач.

Дзеянне ўсялякага спектакля адбываецца не столькі на сцэне, колькі ў глядзельнай зале. Пасля канцэрта класічнай музыкі (не кажучы ўжо пра эстраду) у слухачоў стамляюцца галасавыя звязкі — бо незаўважна для сябе мы ўвесь час падпяваем музыкантам. Калі ў спевака ўзнікаюць непрыемныя адчуванні ў горле, многія слухачы пачынаюць кашляць. Уяўленне гледачоў звычайна багацейшае за сцэнаграфію спектакля. Таму ў тэатры (асабліва ў оперным) многія міжвольна ці наўмысна заплюшчваюць вочы, каб не глядзець пастаноўку, а ўяўляць сабе яе: надта ненатуральна часта выглядае тое, што нам паказваюць. Увогуле, чым больш абсурдным здаецца свет, тым больш часу трэба на летуценні і ўспаміны, каб хоць неяк з ім прымірыцца.

Для добрага акцёра тэкст не вельмі істотны. Любую выдумку ён падасць так пераканальна, што і залу расчуліць, і сам праслязіцца. Танец голасу таленавітага спевака ці аратара пранікае ў нашае цела гэтак жа глыбока, як бескантактавы масаж экстатычных жэстаў шамана. Харызматычны палітык можа як заўгодна круціць сваім электаратам праз тэлеэкран таму, што сваіх прыхільнікаў ён трымае ў руках не толькі за вушы, але і за іншыя органы цела.

Калі вам рабілі хоць аднойчы масаж, вы павінны памятаць, які інфантыльны настрой ён стварае. Падчас сеанса і нават пасля яго не хочацца ні гаварыць, ні думаць: усё псіхічнае жыццё зводзіцца да адчуванняў. У спрактыкаванай масажысткі пальцы танцуюць не горш, чым ногі ў артыстаў балета. Твая спіна ператвараецца ў сцэну, на якой дзеецца такі захапляльны спектакль, што немагчыма павярухнуцца. Забываеш пра свой лёс і планы на будучыню — нібы яшчэ не нарадзіўся. Няма ніякіх несупадзенняў, ніякіх супярэчнасцяў паміж целам і духам — як у плода ў мацярынскім чэраве. І з кожным сеансам адчуваеш усё мацнейшую лучнасць з чалавекам, якому даверыў сваё цела.

Перажыць рэгрэсію да эмбрыянальнага стану найлепш дазваляе гідрамасаж: паласканне цела шчыльным струменем цёплай вады. Эфект узмацняе тое, што ляжыш у цёплай ванне, падобнай да ўтульнага ўлоння маці. Масажыстку не бачыш — як і сваю маці, пакуль яна адасабляе і бароніць цябе сваёй плоццю ад усяго астатняга свету. Адчуваеш толькі струмень з даўжэзнага шлангу, гэтай пупавіны, якая адсмоктвае з цябе шлакі і ўлівае новыя сілы. Калі шланг, нарэшце, адключаюць і просяць пакінуць ванну — хочацца спяваць, як быццам ты народжаны нанова. І ручнік, да якога цягнецца рука, раптам нагадвае пялюшку.

Маленькі экран у цэнтры дома — гэта пупавіна, якая лучыць нас з усім светам. У дэмакратычную эпоху тэлебачання мы ўсе цяжарныя адно адным, але тэлезоркі цяжарныя больш за астатніх. Кожны з нас паасобку можа думаць што ён сабе хоча, але грамадская думка звычайна толькі пераказвае тое, што ёй паказваюць на тэлеэкране.

Напэўна, кожны чалавек часам адчувае сваё цела нейчай рукавіцай. На музыку, як і на пачутыя словы, мы рэагуем рухамі вуснаў, рук, галавы (найбольш відавочна гэта праяўляецца ў танцы). Нашыя ўчынкі, часцей за ўсё, — толькі рэха таго, што мы колісь убачылі ці пачулі.

На канцэрце або на якім-небудзь сходзе за зачыненымі дзвярыма заўважаеш, што часам апладзіруеш аўтаматычна — і тым артыстам, якія не спадабаліся, бо пляскаюць усе навокал. У век тэлевізіі да відовішча спрычыняюцца не толькі артысты, але і ўсе прысутныя. Пражэктары заліваюць святлом і залу, бо тэлеапэратары здымаюць па чарзе і сцэну, і гледачоў, змушаючы іх таксама ўдзельнічаць у канцэрце, надзяваць перад дапытлівым вокам тэлекамеры тую ці іншую маску: знарок усміхацца і апладзіраваць або, наадварот, хаваць усмешку за сціснутымі вуснамі.

Кожны палітык мае свайго спонсара.

Змяняюцца выканаўцы, а роля застаецца (акварэль Ю.Барысевіча «Хто наступны?»).

Кожная літаратурная мова мае свой жэставы варыянт для глуханямых. На жаль, беларускія глуханямыя размаўляюць паміж сабою па-руску.

Часам музычныя гурты або палітычныя дзеячы выступаюць пад адкрытым небам — на плошчы ці ў парку. Калі стаіш воддаль сцэны, можна не пляскаць у далоні разам з усімі. Відовішча займае абмежаваны сектар твайго зроку і не можа захапіць цябе цалкам. Ты не глядзіш разам з прэднімі, а толькі падглядваеш. Мы не апладзіруем спевам лясных птушак не таму, што яны гэтага не зразумеюць, а таму, што спяваюць яны не для нас.

Многія танцы паходзяць з пераймання паводзінаў жывёлаў і птушак. Як і першыя песні. Мне нават здаецца, і сама чалавечая мова нарадзілася з інтэрферэнцыі гукавых сігналаў, запазычаных людзьмі ў суседзяў па лесу. Дзеці і цяпер вучацца размаўляць праз гукаперайманне не толькі ў дарослых, але і ў рыпення дзвярэй, брэху сабакаў, маўчання сценаў (маўчаць і гаварыць мы вучымся адначасова). Напэўна, чалавек раней пачаў размаўляць з жывёламі і дрэвамі, а ўжо потым — з іншымі людзьмі. Ва ўсіх нашых нават найбольш асэнсаваных словах дагэтуль утрымліваецца нейкая доля мычання або рыку. Асабліва гэта відавочна ў спяванні. Дарэчы, К.Станіслаўскі раіў спевакам скарыстоўваць для выроўнівання вакальнай партыі менавіта «ціхае мычанне».

Многія жывёлы не маюць вушэй: яны ўспрымаюць вібрацыю паветра, зямлі ці вады ўсім целам. Чалавек таксама слухае не толькі вушамі. Калі доўга трымаць суразмоўцу за горла — можна навучыцца разумець яго паводле вібрацыі пальцаў на шыі. Глухому, каб рэгуляваць інтанацыю і сілу голасу, даводзіцца трымаць за горла самога сябе.

Калі паэзія — гэта танец словамі, дык спевы — танец голасам. Можна спяваць і без аніякіх словаў, як гэта робяць птушкі і вецер. Не толькі жывёлы, але і дрэвы, і, зразумела, паэты — хутчэй спяваюць, чым нешта гавораць.

Мы бачым свет праз акуляры словаў.

Некаторыя думкі можна параўнаць з ударамі звона (скульптурная кампазіцыя Дэніс Апенгейм).

Празрысты партрэт

Якой бы прасторнай нам ні ўяўлялася сцэна, усё ж яна не шырэй за дрот, нацягнуты пад купалам цырка. Усякі публічны чалавек — палітык, шоумен, журналіст — часам адчувае сябе паветраным гімнастам з не надта надзейнай страхоўкай. Заўсёды ёсць рызыка сарвацца голас ці, прынамсі, сфальшывіць, выпасці з абранага стылю і вобраза. Ніколі няма пэўнасці, што твой цяперашні выступ не станецца апошнім. Здараецца, на канцэрце поп-музыкі істэрычны натоўп закідвае сваіх ідалаў не дзявочымі станікамі і цукеркамі, а пустымі бутэлькамі. У букетах кветак, што дораць палітыкам на сустрэчах з выбаршчыкамі, часам хаваецца нож ці выбуховае прыстасаванне. Не дзіва, што артысты такія ж прымхлівыя, як салдаты на фронце: перад спектаклем і перад боем нельга, напрыклад, фатаграфавацца. Іншае табу забараняе нават на рэпетыцыі гучна тупаць па сцэне абцасамі (зноў жа — каб не праваліцца). На рэпетыцыі акцёру здаецца бясконнем новая роля, на самім жа спектаклі —

амаль нябачная са сцэны аўдыторыя (у радыётэатры яе і пагатоў не бачна). Ніколі не вядома, як адгукнецца слова, кінутае ў эфір або ў цэмру глядзельнай залы: задаволеным вурчаннем тысячавокага звера ці позвай у суд.

Танцор на дроце з аднайменнай гравюры Пауля Клее балансуе на скрыжаванні двух перпендыкулярных промняў святла — вертыкальнага і гарызантальнага, прычым самiх пражэктараў не відаць. Вертыкальны промень нібыта падтрымлівае артыста над ускінутымі тварамі гледачоў (не зусім ясна, адкуль ён льецца і што сімвалізуе: уладу ўсемагутнага гаспадара цырка ці зачараваны позірк знямелай залы). Гарызантальны промень памагае артысту крочыць далей, і таксама не ясна: падштурхоўвае ў спіну (як усіх нас штурхае наперад мінуўшчына) або ўсмоктвае ў сябе, нібы будучыня-пыласмок, спераду. Гэтыя ўладныя плыні святла, па сутнасці, мала адрозніваюцца ад крыжа, які кожны артыст цягне на сабе ў бліскучай цэмры сусветнага цырка. Герой трагедыі — не абавязкова выбітны чалавек, але заўсёды — завялікі для абставінаў свайго жыцця. Можна памерці пад крыжам, калі да Галгофы будзе яшчэ далёка (хоць яна заўсёды побач). Распавядаюць, што падчас патрыятычнай маніфестацыі ў Варшаве ў 1861 г. пасля першага залпа карнікаў быў забіты манах, які нёс на чале шэсця каталіцкі крыж, і тады гэты крыж узняў малады студэнт школы равінаў, каб загінуць ад наступнага залпа... Нарэшце твой крыж могуць скрасці: прыгадваецца показка пра «новага рускага», які замовіў ювеліру шыкоўны нацельны крыж агромністых памераў, але без «гімнаста» на ім.

Часам, калі доўга думаеш ці гаворыш пра штонебудзь, раптам адчуваеш подых бездані, у якую можа сарвацца думка, калі дазволіць ёй спыніцца раней за бліжэйшае слова. Прорва — не толькі ў нас пад нагамі, калі мы іграем, але і ўнутры кожнага з нас, пад скурай і мовай, якія выпадкова набылі форму чалавечай істоты. Нутраная прастора чалавека не меншая за вонкавы космас, пасыпаны пылам зорак. Мы толькі пасрэднікі паміж тымі, хто бачыць нас з абодвух бакоў. Кожнае публічнае слова, кожны жэст, кожная літара на паперы (з усяго такога і складаецца «я» чалавека) — гэта шчылінкі ў наш інтымны свет для тых, хто пра нас думае, але таксама і акенцы ў вонкавы свет для тых, пра каго згадваем мы.

Каб жыць усур'ёз, на поўную сілу сэрца, трэба рабіць выгляд і пераконваць самога сябе, што жывеш у гэтым свеце першы і апошні раз. Тая частка свядомасці акцёра, што выцясняецца на сцэне персанажам, ніколі дакладна не ведае (штодня забывае), як будзе разгортвацца і чым скончыцца п'еса. У межах ролі акцёр робіцца сучаснікам, суайчыннікам і нават «суцельнікам» свайго героя. Гэта можа патлумачыць нам, адкуль гістарычныя асобы і літаратурныя персанажы ўзялі сваю часам проста неверагодную мужнасць і кемлівасць для геройчных учынкаў: разам з імі думаюць, змагаюцца, трываюць катаванні тыя артысты, якія будуць іх потым штовечар паказваць публіцы. Не дзіва, што акцёры моцна стамляюцца ад ігры і не адразу вяртаюцца ў сябе саміх пасля спектакля. Зрэшты, рэпетыцыя стамляе яшчэ больш, чым спектакль, бо ў зале няма гледачоў, якія памагаюць ажыўляць персанажаў.

На рэпетыцыі акцёр павінен напоўніць сваю ролю сабою, а на спектаклі — гледачамі. Свайго гледача трэба берагчы, здзіўляць, рабіць яму падарункі, прыемныя сюрпрызы. Усё, што заўгодна, абы не надакучыць. Рабіць падарункі жанчыне ці публіцы трэба і дзеля таго, каб самому да яе не прызвычаіцца, каб да апошняга дня бачыць бездань у яе вачах.

Для акцёраў вялікая праблема — не зніжаць узроўню ігры (рытму пульсацыі сэрца) у спектаклі, які паўтараецца амаль без зменаў дзесяткі і сотні разоў. Чарговае жыццё з усімі яго праблемамі не здаецца нам смешным толькі таму, што мы не памятаем папярэдняга. Спектакль застаецца жывы і выглядае праўдзіва, пакуль акцёры здольныя пераконваць аўдыторыю і, галоўнае, сябе, што сцэна і ёсць адзіна рэальна існы свет.

Пасля спектакля ў многіх гледачоў з'яўляецца амаль неадольнае жаданне завітаць за кулісы, асабіста сказаць цёплае слова акцёрам. Гэта можна зразумець: у сваім целе артысты носяць па сцэне не толькі герояў п'есы ці песні, але і нас з вамі. У пэўным сэнсе калі падае заслона — глядач памірае і развітваецца са сваім чарговым целам, якім быў упадабаны акцёр.

Дзесьці ў глыбіні душы мы спадзяёмся, што спектакль — а разам з ім і наш новы лёс — яшчэ не скончаны, яшчэ працягваецца за кулісамі. Зрэшты, так яно і ёсць. Спектакль доўжыцца, пакуль яго памятае хай сабе адзін чалавек. Дый усялякая пастаноўка мае свой працяг на іншых сцэнах, і не толькі тэатральных. Канец спектакля — толькі антракт у бязмежным відовішчы, якое скончыцца толькі тады, калі ў сусвеце і ў нас саміх згасне апошняе святло.

Для гледача спектакль — гэта сітуацыя выбару сярод персанажаў п'есы самога сябе. Чужы лёс, які мы запазычваем на некалькі гадзінаў, можа паўплываць на ўсё нашае жыццё, а праз нас — і на іншых людзей. На думку Сартра, калі чалавек выбірае сябе, ён выбірае ўвесь свет (дакладней было б сказаць: калі чалавек выбірае лёс, ён выбірае гісторыю — сукупнасць усіх чалавечых лёсаў). Сартр меркаваў, што мы абсалютна свабодныя ў сваім выбары; на мой жа погляд, гэтая свабода абмежавана законам сусветнай раўнавагі: заўсёды ёсць людзі, якія выбіраюць процілеглае таму, што выбралі мы, і менавіта гэта дазваляе грамадству заставацца шматаблічным. Калі чалавек выбірае сябе, яго выбірае ўвесь свет.

Атаясамліўшы сябе падчас спектакля з тым або іншым героем, акцёр і гледачы зрастаюцца з ім, а потым выносяць з тэатра ў сваё прыватнае жыццё (напрыклад, устаўляюць яго рэплікі ў свае размовы са знаёмымі, ягоныя жэсты — у звыклыя рухі ўласнага цела). Цяпер глядач думае не «што зрабіў бы я на месцы героя?», а «што зрабіў бы ён, калі б стаўся мною?».

Персанаж заўсёды тоесны не чарговаму артысту, які яго іграе, а ўсім тым гледачам, што знаходзяць у сабе штосьці падобнае да яго. Зрэшты, мы падсвядома атаясамляем з персанажамі спектакля не толькі сябе, але і знаёмых (напрыклад, падчас сеанса стрыптызу мужчына бачыць у танцорцы не сябе, а сваіх каханых жанчынак).

Нас могуць усхваляваць (напрыклад, у музыцы або ў абстрактным жывапісе) і тыя вобразы, у якіх мы не пазнаём вядомых нам людзей, рэчаў, падзеяў. Напэўна, гэтыя творы не пакідаюць нас абыякавымі, бо мы ўсё ж бачылі штось падобнае ў адным з папярэдніх жыццяў і цяпер прыгадваем гэтыя формы, не ўмеючы іх назваць. Больш за тое, не выключана, што мы самі ўжо былі чымсьці падобным і цяпер прыслухоўваемся да той музыкі, якой былі самі.

Адна з асноўных стратэгіяў авангарднага мастацтва — вызваленне акцёра, карціны і літаратурнага твора ад неабходнасці што-небудзь азначаць і паказваць. Напрыклад, паводле Малевіча, «у супрэматызме ёсць чыста жывапіснае мастацтва фарбаў. Жывапісцы павінны адкінуць сюжэт і рэчы, калі яны хочуць быць чыстымі жывапісцамі». Прыкладна да таго ж у тэатры імкнуўся Антанен Арто, сцвярджаючы імператыў «чыстай пастаноўкі», якая ўжо не будзе лёкайскім адлюстраваннем рэчаіснасці, а пераўтворыцца ў свята свабодных жэстаў, промняў святла і самазначных словаў. Асабіста я, аднак, сумняваюся, што акцёр можа на які-кольвек працяглы час вызваліцца ад сваёй выяўленчай функцыі або што можна напісаць карціну, дзе не было б ніводнай згадкі пра навакольны свет.

Напачатку акцёр увасабляе іншага чалавека даволі павярхоўна, з дапамогаю чужога адзення, штучных абрысаў цела і голасу. Аднак паступова вонкавае падабенства засвойваецца арганізмам і ператвараецца ў нутранае: маска прыжываецца на

Мюзікл «Шапік жахаў» пра маньяка-стаматолага спарадзіў ажно тры экранізацыі. Крыкі ахвяр (асноўны змест гэтага твора) пацвярджаюць думку У.Неміровіча-Данчанкі, што "акцёр на 75 працэнтаў складаецца з голасу".

твары і пускае карані ва ўсе органы цела. І пасля спектакля, калі акцёр ужо зняў з сябе пячатку чужога імя і лёсу, ён яшчэ доўга бачыць свет чужымі вачыма і перажывае менавіта тыя пачуцці, якія стрымліваў на сцэне.

Усякая карціна — гэта таксама партрэт самога мастака, напісаны тымі прадметамі, з якіх складаецца нацюрморт ці пейзаж. Намаляванае мастаком дрэва — гэта намаляваны дрэвам партрэт мастака (увогуле напісаць што-небудзь можна толькі ў сааўтарстве з матэрыялам). Заўважыць гэта нам досыць цяжка, хоць мы з лёгкасцю пагаджаемся, што ўсе рэчы, ператвораныя чалавекам у выявы, робяцца антрапаморфнымі: чалавек творыць «паводле вобраза і падабенства свайго». Але ж і рэчы перастрараюць нас на свой узор: дрэва бачыць у чалавеку, зразумела ж, іншае дрэва. Калі мастак перапісвае лес на аркуш паперы — дрэвы памагаюць яму паказаць у гэтых рысах і растушоўках раслінную частку самога сябе. І ў тэатры не толькі акцёр паказвае на масніцах чарговага героя: персанаж сам іграе свайго выканаўцу, разгортвае па чарзе перад публікай тую ці іншую рысу асобы акцёра.

Твар артыста — гэта новая маска для персанажа, які ўжо неаднойчы паспеў паказацца людзям у іншых пастаноўках, у кніжных ілюстрацыях і кінафільмах. Магія мастацтва ў тым і палягае, што не артыст іграе ролю, а персанаж іграе чарговага артыста.

Акцёр — як і партрэт або кніга — «празрысты» з абодвух бакоў: ён павінен не толькі паказваць на сваім прыкладзе іншага чалавека, але і глядзець для яго. Напэўна, чалавек пасля смерці працягвае жыць і старэць. Адну і тую ж ролю ў розныя эпохі іграюць па-рознаму, нібыта даўно сканалы чалавек бачыць нашчадкаў, нешта адчувае і думае, змяняючыся з цягам часу разам з паўнакроўнымі людзьмі. Ператвораны ў звязак рысаў, словаў ці жэстаў, ён зазірае ў цяперашні час кожнага разу, калі яго нехта малюе, цытуе або паказвае на сцэне.

Яшчэ не вельмі даўно акцёры на працягу ўсёй сцэнічнай кар'еры гралі ў абмежаваным наборы падобных адна да адной роляў. Кожны атрымліваў ролю, найбольш адпаведную ягонаму ўзросту, знешнасці, голасу і характару. Сучасны тэатр не такі катэгарычны да сістэмы амплуа, ролі часта размяркоўваюцца незалежна ад фізіялогіі артыстаў.

Ці выпадкова акцёр атрымлівае сваю ролю ў новым спектаклі? З гледзішча закона кармы, новая роля — гэта адплата або ўзнагарода за ўчынкі чалавека, з якім акцёр атаясаміўся ў адной з папярэдніх пастановак. Аднак, паколькі часцей за ўсе іншыя ролі акцёр іграе ролю артыста, новая роля можа быць і містычным вынікам ягоных спектакляў у жыцці па-за сцэнаю.

Любы персанаж (у меншай меры — трагедыйны, у большай — камедыйны ці меладраматычны) абагульняе рысы некалькіх, часам соцень і нават мільёнаў чалавек, што паслужылі прататыпамі героя драматургу пры напісанні п'есы і акцёру падчас працы над роляй. Многія з іх працягваюць існаваць у падсвядомасці артыста, утвараючы другую, не менш патрабавальную аўдыторыю ягоных жэстаў і словаў, заўсёды гатовую абсмяяць няўдалага вілачынцу. Апрача таго, акцёру дапамагаюць (або замінаюць) іграць усе ранейшыя ролі, якія яму давялося выконваць за сваю сцэнічную кар'еру.

Вось гэтага і не ўлічвае класічная тэорыя рэінкарнацыі. І на сцэне, і ва ўласным лёсе чалавек увасабляе пасмяротнае жыццё не аднаго, а безлічы папярэднікаў.

Як у мастацтве ўсялякая арыгінальнасць пачынаецца з пераймання, так і само жыццё пачынаецца з пераймання. Кожны чалавек уяўляе сабой кактэйль з часцінак усіх іншых людзей (у тым ліку яшчэ не народжаных), змяшаных паводле абмежаванай колькасці рэцэптаў, але заўсёды ў новай прапорцыі. Мы нашчадкі не толькі сваіх непасрэдных бацькоў, але і ўсіх тых, хто калі-небудзь жыў на зямлі і ва ўяўленні нашых продкаў.

Рэінкарнацыя дазваляе нам убачыць свет ва ўсіх магчымых ракурсах — і ў «перспектыве жабкі», і з вышыні птушынага палёту. Да новых і новых нараджэнняў нас падштурхоўвае азарт калекцыянера: надзея дагледзець наш свет да канца або сыграць усе магчымыя ў ім ролі.

У кожным новым жыцці мы можам дасягнуць большай дасканаласці, чым у папярэднім, бо можам бачыць і карэктаваць свае ўчынкі знутры сябе дадатковай парай вачэй. На жаль, у большасці людзей гэтыя нутраныя вочы (іх можа быць шмат або адно «трэцяе вока») прыадкрываюцца толькі ў момант чарговай смерці.

Буда Гаўтама (Буда азначае «прасветлены») — адзін з нямногіх, хто памятаў свае папярэднія жыцці. У ранейшых інкарнацыях (ролях), пра якія Гаўтама распавядаў вучням, ён быў па чарзе жабкай, пацуком, гуссю, сланом, ільвом, камерсантам, царом, святаром, мысляром, духам дрэва і богам Індрай.

Некаторыя багі па ўзроўню свайго развіцця саступаюць людзям — прынамсі, найбольш глыбокім з нас. Таму, каб дасягнуць канчатковага прасвятлення, бог павінен пражыць хай сабе адно жыццё ў абліччы чалавека. Найбольш вядомы прыклад такога кшталту — гісторыя Хрыста.

Запавет «любі бліжняга як самога сябе» я патлумачыў бы так: шанаваць сябе чалавек павінен найперш у іншых людзях; з іншага боку, шанаваць іншых трэба не толькі дзесьці звонку, але і ў сабе ж самім. Чалавек — гэта не «я» або «ты», а «я ў табе» і «ты ўва мне».

Чалавек ніколі не памірае дарэшты. Раней ці пазней усе, абсалютна ўсе твае думкі, учынкі, пачуцці паўторыць ва ўласным жыцці хто-небудзь іншы. Дакладней — многія іншыя людзі ўзновяць хто асобную думку, хто нейкі жэст або адну з тваіх звычак. Ва ўсе часы на зямлі разыгрываюцца адны і тыя самыя п'есы: з'яўляюцца новыя дэкарацыі, пастаноўшчыкі і акцёры, а вось нашыя ролі застаюцца.

Заканчэнне будзе.

Аднагалосна.

З асаблівай місіяй

Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага гледача святкуе свой 45- гадовы юбілей. За гэты час шлях пройдзены немалы, ды на падмосткі яшчэ дагэтуль выходзяць тюгаўцы першага закліку – Барыс Барысёнак, Віктар Лебедзеў, Міхась Пятроў, для якіх уся гісторыя ТЮГа — як на далоні. Тэатру "асаблівага прызначэння", дзе "трэба іграць як для дарослых, толькі лепш", — прысвечана жыццё многіх майстроў сцэны. Іх усіх яднае адно і тое ж: такія шчырыя і высакародныя адносіны да свайй справы, якія рэдка можна сустрэць у "дарослых" тэатрах. У Тэатры юнага гледача не ўсё ўзнімалася толькі на хвалях натхнення. Часцей, чым іншыя калектывы, ТЮГ скаланалі вялікія буры незадавальнення. Змяняліся рэжысёры, прыходзілі і сыходзілі шматлікія выканаўцы. Для тых, хто заставаўся тут надоўга, праца ў дзіцячым тэатры рабілася ўзорам любові і адданасці свайму прызначэнню. Да тых, каму, на нашу думку, без ТЮГа ніяк не абысціся, карэспандэнты "Мастацтва" звярнуліся напярэдадні юбілею.

Леанід Улашчанка: «... Перакінуць масток дабрыні і спачування»

Увесь мой лёс звязаны з дзіцячым тэатрам, пачынаючы з 1965 года, калі пасля інстытута мне пашчасціла трапіць у трупу ТЮГа.

Залатая пара юнацтва... Тады дзеля мастацтва мы маглі працаваць у тэатры нават па начах. І ніхто не пытаўся: «А колькі нам за гэта заплацяць?» І было не важна, якую ролю ты рэпеціруеш: галоўную, эпізадычную ці проста заняты ў масоўцы. Мы цалкам належалі творчасці. Менавіта ў такой атмасферы ствараліся этапныя спектаклі ТЮГа — «Зялёная птушка», «З любімымі не расставайцеся», «Вестсайдская гісторыя», «Чаму ж мне не пець»...

З удзячнасцю згадваю рэжысёраў, дзякуючы якім пастаўлены тэатральныя вехі майго творчага жыцця. Гэта Уладзімір Маланкін, Мікалай Шыйко, Барыс Эрын, Адольф Шапіра. З асаблівым захапленнем мы працавалі з Мікалаем Шыйко. Ён умеў літаральна ўсіх наталіць сваёй энергіяй, асвятліць п'есу задумай. Ягоныя памкненні рабіліся нашымі. І мы не заўважалі, што нам нешта падказваюць, што рэжысёр вядзе нас за сабой. Здавалася, мы крочым самі. І цяпер, калі Мікалай Шыйко прыязджае ў ТЮГ, — тэатр змяняецца, пераўтвараецца. Ніхто не спазняецца на рэпетыцыі, усе выдаткоўваюцца цалкам — бо з'явіўся той, хто можа натхніць! І акцёрская фантазія працуе няспынна. І ўсё, што адбываецца на сцэне, робіцца тваім уласным: і тэкст, і задума, і п'еса.

Жыццё змяняецца, і многім цяпер існаваць цяжка. Ды толькі калі пастаянна думаць пра тое, як выжыць, — забываешся на мастацтва. Не верыш рэжысёру, драматургу, персанажу... Але ж на сцэне акцёр царуе, толькі калі верыць.

Урэшце, змяняецца не толькі жыццё, усе мы таксама змяняемся. Калі раней мне было важна сцвердзіць уласнае «я» ў мастацтве, на сцэне, то цяпер для мяне галоўнае, што я змагу сказаць гледачам, успрымуць яны тое, што я ім даводжу, ці не. І самае важнае для мяне — дзеці: тыя, што ў глядзельнай зале, і тыя, што прыходзяць да мяне ў дзіцячы тэатр «Надзея».

Заўсёды, ва ўсе часы са сцэны ў глядзельную залу павінны ісці дабро і спачуванне. Тое, чаго па-за тэатрам сёння амаль нідзе не ўбачыш. У кіно, на тэлебачанні паўсюль герояў забіваюць з надзвычайнай лёгкасцю, і ніхто нікому не спачувае. А на нашых спектаклях — «Стваральніца цуду», «Маленькі лорд Фаўнтлерой», «Сястра мая Русалачка», «Падарожжа ў краіну мрояў» — дзеці ў глядзельнай зале спачуваюць героям, і нават самыя маленькія цудоўна разумеюць, што такое дабро.

Жыццё мінае, але больш марудным не становіцца. Кожны з перыядаў маёй творчай біяграфіі цікавы па-свойму. У мяне не было прастояў, не было правалаў. Былі розныя ролі, больш ці менш

значныя. Ды галоўным, сутнасным заставалася і застаецца імкненне перакінуць са сцэны ў глядзельную залу масток дабрыні і спачування. І яшчэ: я маркую, што будучыня нашага тэатра залежыць ад добрай рэжысуры, добрых п'ес і акцёрскай адданасці свайму тэатру.

Вера Кавалерава: «... Ратаваць унутраны свет ад зла»

Я працую ў дзіцячым тэатры таму, што менавіта тут са сцэны ў глядзельную залу неабходна несці толькі дабро. Вельмі люблю гэты тэатр і ягоную аўдыторыю, якая дапамагае не толькі вызначаць, а і пастаянна ўздымаць крытэрыі акцёрскага мастацтва. Дзеці няспынна развіваюцца, змяняюцца, праз кожныя пяць гадоў перад намі ў глядзельнай зале — новае пакаленне і іншыя гледачы. Тэатры для дарослых вельмі хутка касцянеюць у сваёй акадэмічнасці. А дзіцячыя тэатры і мы, акцёры гэтых тэатраў, мусім змяняцца з кожным новым пакаленнем гледачоў. Інакш проста не паразумеемся. Дзеці не дазваляюць нам расслабіцца, неабходна абавязкова падтрымліваць добрую фізічную форму. Але самае галоўнае, нашы гледачы не даюць нам рабіцца злоснымі. Увогуле, акцёру дзіцячага тэатра трэба ратаваць свой унутраны свет ад зла ў любых праявах. Інакш нас ніколі не прымуць, ніколі нам не павераць. Дзеці вельмі чулыя і шчодрыя асобы, і колькі ты ім аддаеш, столькі яны табе і вяртаюць — дабрыні, спагады, спачування. Менавіта гэтым і адрозніваецца наша аўдыторыя, менавіта гэтым яна і каштоўная. Мы шмат працуем і, здаецца, павінны стамляцца. Але ж на справе атрымліваецца інакш. Іграючы нават па тры спектаклі ў дзень, я часам у адказ атрымліваю такі зарад, што лётаць хочацца! Чым больш іграеш, чым больш з дзецьмі сутыкаешся, тым больш з'яўляецца сіл! Такая унікальная аўдыторыя, але ж і складаная таксама, бо з ёй трэба ўмець працаваць. Настрой на залу выхоўваецца гадамі. Выходзіш на сцэну, крочыш па ёй і адчуваеш, якія сёння гледачы. І няма універсальнага рэцэпта — як іх захапіць. Вопыт падмацоўваецца інтуіцыяй, і я штораз дакладна ведаю: гэтыя гледачы будуць маімі. Але як я гэта раблю, патлумачыць, бадай, не магу. Я проста пераканана, што яны будуць мяне слухаць, у мяне няма перад імі страху, я заўсёды аддаю ім сваю любоў і любоў атрымліваю ўзамен. Маленькіх гледачоў я люблю больш, чым дарослых. Дарослыя гледачы — выхаваныя, яны ведаюць, як трэба сябе паводзіць. Па рэакцыі дарослых гледачоў цяжка зразумець, як ты іграеш, што ў цябе атрымліваецца менавіта сёння. Дзіцячая аўдыторыя штораз падштурхоўвае, імгненна дае зразумець, што ты робіш нешта не тое. Дзеці ніколі не даруюць фальшу. А калі тваіму герою не вераць, у зале адразу з'яўляецца гул. І патыліцы там, дзе акцёру хацелася б бачыць зацікаўленыя вочы.

Галоўнае адрозненне акцёраў ТЮГа ад акцёраў іншых тэатраў — у самой манеры сцэнічнага існавання. У нас не бывае так званай чацвёртай сцяны. Як толькі ты яе пабудаваў, адразу ж згубіў залу. Яна нібыта існуе, але надзвычай празрыстая. Тюгаўскі акцёр подых залы павінен адчуваць штохвілінна. Ідэальны спектакль для нас — гэта калі адбываецца яднанне гледачоў і акцёраў.

Роляў у мяне заўсёды было шмат, таму ўсе тюгаўскія эпохі лічу сваімі. Апошнім часам, праўда, у тэатры памянела спектакляў для дзяцей. Існуе пэўная незапатрабаванасць амплуа травесці. Мы, тыя, хто быў малады ў 70-ыя гады, пераходзім на іншыя ўзроставыя ролі. Дый тэатру травесці, здаецца, усё менш неабходныя. У спектаклях цяпер удзельнічаюць дзеці. Гэта нібыта і добра, але ж хлопчыкі ды дзяўчынкі няздатныя зразумець усю глыбіню вобраза. З аднаго боку, цудоўна, калі хлопчык выходзіць на сцэну. Яго выдатна ўспрымаюць маленькія гледачы, але яны найперш бачаць перад сабой свайго аднагодку. Мастацтва акцёра дзіцячага тэатра ў іншым — прымусіць гледачоў паверыць, што перад імі той самы чалавек, або персанаж. Акцёр — носьбіт асаблівай сэнсавай, эстэтычнай задачы, якую ён павінен давесці гледачам. Таму і ўздзеянне акцёра на залу больш моцнае, чым уздзеянне маленькіх удзельнікаў пастаноўкі. Пасля спектакля «Стваральніца цуду» дзеці прыходзяць за кулісы са слязьмі, бо ім вельмі шкада маю гераіню Элен, і яны мяне з ёю атаясамліваюць. Я іх супакойваю, што я — актрыса і на самай справе ўсё бачу і чую. Але дзеці вераць таму, што адбываецца на сцэне. Гэта і ёсць мастацтва. Гэта і ёсць тэатр. Важна, што яны мне паверылі. Не зважаючы нават на тое, што ў праграмцы да спектакля пазначана: Элен — з.а. РБ Вера Кавалерава.

Мастацтва травесці адметнае яшчэ і тым, што актрысы гэтага амплуа цалкам дарослымі, відаць, ніколі не становяцца. Нягледзячы на вопыт, на тое, што дзеці ўжо дарослыя, што ўнукі падрастаюць, — недзе ў глыбіні душы застаецца нешта непераадольна дзіцячае. У нас іншае светаўспрыманне, нібыта глядзіш навокал у пэўнай меры вачыма дзіцяці. Або штораз узважваеш: як бы гэта ўспрынялі яны?

Некалі ў нас ішоў спектакль «Уся надзея» — пра занядбаных, кінутых падлеткаў, і наш тэатр нейкім чынам вельмі да іх набліжаўся. У той час да мяне нават на вуліцы звярталіся: Надзька! І ўсе свае праблемы спрабавалі разам з намі вырашыць. Яны нас зусім не ўспрымалі як акцёраў. Толькі як сяброў. Тады я і зразумела, як часта нашым дзецям не хапае ўвагі, як мала любві выдаткоўваюць на іх дарослыя. Школа дае толькі адукацыю, а духоўны свет застаецца пустым. Блізкіх адносін з бацькамі ў многіх увогуле не існуе, дзеці не давяраюць бацькам свае тайны, не расказваюць пра беды... Ідзе толькі жорсткі ціск бацькоў на дзяцей. А ім патрэбныя ўвага і спачуванне. Цяпер многае змяняецца ў лепшы бок, а ў сярэдзіне 80-ых гэтая праблема адчувалася вельмі востра. Менавіта тады я зразумела, што ў кожнага, хто працуе ў дзіцячым тэатры, ёсць асаблівая місія: дапамагчы маленькаму чалавечку напоўніць ягоны духоўны свет, дапамагчы яму знайсці сваё месца на зямлі. У тэатры гэта адбываецца праз непасрэдны кантакт з акцёрам, чалавекам больш дасведчаным, у якога ёсць нешта значнае для гэтых маленькіх людзей.

Тюгаўцы першага закліку: народны артыст Беларусі Міхась Пятроў, народны артыст Беларусі Віктар Лебедзеў, заслужаны артыст Беларусі Барыс Барысёнак.

Ігар Сідорчык: «Ухапіць час — значыць завалодаць душой гледачоў»

Я прыйшоў у тэатр у канцы 70-ых, і мне пашанцавала працаваць у славутым спектаклі Юрыя Міроненкі «Бэмбі». Потым былі іншыя рэжысёры — Валянцін Рыжы, Валерый Анісенка, Рыгор Баравік, Уладзімір Караткевіч. Перакананы, што кожны з іх хацеў нешта зрабіць і для нашага калектыву, і ўвогуле для тэатральнага мастацтва. У кожнага былі свае ўзлёты і падзенні, былі спектаклі, якія любілі ў Мінску. Пазней, у 80-ыя, цікава працавала наша Малая сцэна, дзе з'явіўся цудоўны спектакль «Гісторыя кахання Паласатага Ката і Сеньярыты Ластаўкі». Запомнілася праца з рэжысёрам В.Глыбокавай над спектаклем «Ганенне і забойства Жана Поля Марата». Кожны цікавы рэжысёр для тэатра — гэта нібы новая кроў, новае дыханне... Тэатр, сцэна для акцёраў як наркотык. Нам бывае вельмі цяжка выжываць, але на сцэне ёсць хвіліны, якія можна назваць шчасцем. У жыцці ты не заўсёды разумееш, што быў шчаслівы, гэта ўсведамленне прыходзіць пасля. А на сцэне адчуваеш, што нешта надараецца цяпер — бо цябе слухаюць, цябе разумеюць, адбываецца яднанне душ.

Я працую ў ТЮГу ўжо 20 гадоў, і штораз у нас з'яўляюцца людзі, якія вядуць тэатр некуды вышэй. Пастаянна ўзнімаць прафесійную планку ў ТЮГу, вядома, складана. Гэта і ёсць карпатлівая праца ўсяго калектыву. У дачыненні да акцёраў нашага тэатра трэба разумець, што такое падзвіжніцтва.

Нашы гледачы — гэта не проста дзеці або дарослыя. Гэта — людзі, чыстыя, чулыя да фальшу, да няпраўды.

Наш тэатр — гэта найперш людскія, духоўныя зносіны. Сёння рэжысёру цяжка ўгнацца за камп'ютэрам або відэо, якія прапануюць дзецям вельмі яркі візуальны рад. Але ў тэатра ёсць такая зброя, як душа. І калі тэатр адкрывае вялікую прастору для духоўных зносін — гэта цудоўна. На розных спектаклях бывае такі кантакт з залай, які выклікае спачуванне і суперажыванне ў гледачоў. У нашым складаным і дастаткова жорсткім жыцці гэта не ўсюды сустракаецца. А ў нас ёсць — і спачуванне, і суперажыванне. Ухапіць час — гэта і значыць завалодаць душой гледачоў.

Запісала Людміла Грамыка.

Рыма Маленчанка: «Трэба выкараскіvацца з цемры»

Калі я прыйшла ў тэатр, яго яшчэ... не было. Быў клуб хлебазавода, дзе ішлі рэпетыцыі будучых спектакляў. Сам Тэатр юнага гледача яшчэ будаваўся...

Мне, як удзельніцы універсітэцкай мастацкай самадзейнасці, было цікава даведацца, што такое — тэатр. Як робяцца спектаклі ў прафесійным тэатры? Гэтак жа як і ў нас, ва універсітэце? Ці інакш? Аказалася, што розніца ёсць. У самадзейнасці мы імкнуліся да выніку — каб хутчэй паказаць спектакль. А ў тэатры штодня ішла руплівая, уважлівая праца. Увесь сэнс тэатральнай творчасці — у карпатлівых рэпетыцыях. Менавіта падчас рэпетыцый нараджаецца тое светлае, цікавае, што потым радуе гледача.

Трупа тэатра складалася з трох частак. У цэнтры быў выпуск тэатральнага інстытута, побач з ім — некалькі акцёраў з мастацкай самадзейнасці (у тым ліку і я) і некалькі артыстаў старэйшага пакалення. Як цікава, калі нараджаецца нешта новае! Гэта быў лепшы перыяд у жыцці тэатра. Я так кажу не таму, што мінулае заўсёды выклікае пачуццё настальгіі. Гэта факт. Бадай, такі перыяд ёсць у жыцці любога сцэнічнага калектыву. Яшчэ не пачаўся «тэатр» у пераносным сэнсе слова. Не было ніякіх інтрыг, выбухаў славалюбства, калі ў цэнтры ўвагі чалавека не справа, а ён сам...

У нас змянілася шмат рэжысёраў. Можа, усе яны і былі вялікімі прафесіяналамі, але ніхто з іх не працаваў так, як Любоў Мазалеўская. На пачатку рэпетыцыі яна магла сказаць: «Дзяўчынка, выходзь на сцэну і рабі што хочаш». І я выходзіла на сцэну, шукала «жыццё ролі», і так — свабодна — пачыналі нараджацца вобразы. А які чалавек быў наш першы дырэктар — Уладзімір Стэльмах! Дзіўны. Зусім бяссрэбранік! Нічога не рабіў дзеля сваёй выгады — усё для справы, якую любіў...

«Стваральніца цуду» У.Гібсана. А.Кізіно (Джэймс), Р.Астрадзінава (Ані).

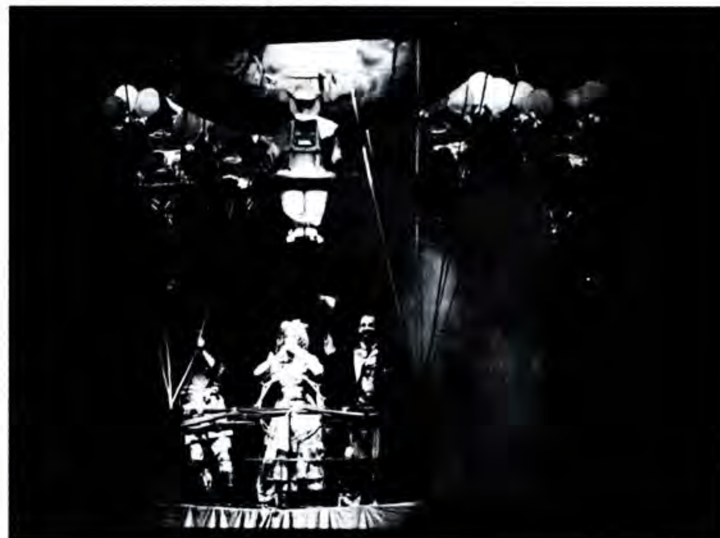
«Стваральніца цуду» У.Гібсана. Сцэна са спектакля.

«Стваральніца цуду» У.Гібсана. В.Кавалерава (Элен).

«Сястра мая Русалачка» Л.Разумоўскай. Сцэна са спектакля.

«Палёт у краіну мрояў» М.Варфаламеева. Сцэна са спектакля.

«Сястра мая Русалачка» Л.Разумоўскай. Сцэна са спектакля.



Калі знаходзішся ўнутры калектыву, не заўважаеш, што адбываецца з тэатрам, не можаш зірнуць на сябе збоку, не адрозніваеш перамогу ад паражэння. Калі працуеш у новым спектаклі, здаецца — усё цудоўна. Цудоўны рэжысёр — хоць яго ўсе крытыкуюць. Цудоўная п'еса... Толькі праз некаторы час можна ацаніць спектакль. Бачыш — слабы. А калі потым бачыш яшчэ больш слабую работу — здаецца, гэта ўжо мяжа, горш быць не можа. А потым... Ды толькі самае сумнае не ў тым, што з'яўляюцца слабыя спектаклі. Знясільвае, разбурае тэатр барацьба ўнутры самога калектыву! Калі б без гэтага можна было абысціся! Мне заўсёды хочацца ўсіх памірыць. За гэта мне нават крыўдныя мянушкі давалі. Але я сапраўды хачу міру. Хачу, каб кожны займаўся сваёй справай. Памятаю, Уладзіміру Стэльмаху і ягоным наменікам і ў галаву не прыходзіла ўмешвацца ў творчасць. А цяпер, здаецца, тут усе дзеляць уладу. І акцёр вымушаны думаць — да каго пайсці, каму аддаць перавагу. Гэта разбурае тэатр.

Сёння ў нас ёсць добрыя спектаклі. Мне падабаецца «Маленькі лорд Фаўнтлерой». Але якім мне бачыцца тэатр для дзяцей? Найперш, простым. Не пабаюся нават слова — «спрошчаным». Не па духоўнаму напаўненню — не! — па меры знешняга афармлення. Бывае, у спектакль укладзены вялікія матэрыяльныя сродкі, а на сцэне — акцёр з нявыпісанай, бледнай роляю. Ствараецца ўражанне, што чалавек не суадносіцца з афармленнем, не «цягне» на гэтыя сродкі. Калі ж атрымліваецца маляўнічая, яркая роля, тады і ўсё астатняе здаецца «на сваім месцы». Увогуле, я — за «нармальны» тэатр, які дапамагае гледачам бачыць свет «нармальнымі» вачыма. Спектакль павінен у першую чаргу выпраменьваць святло. А калі ён падштурхоўвае ў цемру... Навошта? Цемры і так зашмат навокал. Наадварот — трэба выкараскавацца з цемры.

Вядома, час дыктуе свае ўмовы, вызначае «відэарад», сцэнаграфію. Зразумела, той тэатр, якім ён быў пры нараджэнні, наўрад ці мог пахваліцца багаццем візуальных сродкаў, але некаторыя з мінулых спектакляў і сёння карысталіся б вялікім поспехам!

Мой погляд на будучыню тэатра ні ў якім разе не песімістычны. Усё маё жыццё прайшло тут. Усё было прысвечана любімай справе. Але што сёння тэатру непатрэбна? На мой погляд, яму непатрэбны небяспечныя, шкодныя эксперыменты. Лепш «спрошчанасць», чым падман гледачоў.

Хацелася б, каб у спектаклях часцей спалучаліся шчаслівыя якасці: разумная, чалавечная рэжысура, таленавіты акцёрскі ансамбль і немудрагелістая драматургія, якая глядзіць на свет шчырымі вачыма. Гэта цяжка, аднак добры рэжысёр можа зрабіць так, каб усе ўдзельнікі спектакля заззялі як зоркі. Такое адбываецца рэдка. Ды калі адбываецца, тады гэтай справе можна аддаць жыццё!..

Віктар Лебедзеў: «Задача тэатра — несці людзям цудоўнае»

...Сур'ёзным чалавекам была Любоў Мазалеўская... У тым сэнсе, што ставілася да тэатра як да галоўнай справы свайго жыцця. Здольных рэжысёраў у Беларусі было шмат, але хто з іх так любіў моладзь і ўмеў працаваць з ёю, як Мазалеўская? Хто, як яна, дапамагаў маладым зляпіць дакладны вобраз, знайсці ў ролі самае цікавае, разумнае?

Галоўныя намаганні тэатр у той час скіроўваў на стварэнне новых беларускіх п'ес. Склаўся вялікі спіс беларускіх драматургаў, якія супрацоўнічалі з Тэатрам юнага гледача. Гэта была вельмі цікавая, смелая палітыка: ставіць п'есы, увогуле невядомыя тэатральнай грамадскасці.

Асабліва ярка запомнілася супрацоўніцтва тэатра з драматургам Іванам Козелам. Малады вясковы настаўнік напісаў п'есу і прынёс яе — у двух вучнёўскіх сшытках! Кожны, хто прачытаў бы гэтую п'есу, міжволі ўсміхнуўся б. Бо настаўнік пісаў твор не так, «як трэба», а так, як ён разумеў жыццё, па-свойму. І Мазалеўскую вельмі зацікавіла, літаральна ашаламіла тое, як глыбока чалавек ведаў вясковы побыт, звычаі, як хараша, паэтычна, па-новаму ён выяўляў свае думкі. Месяцы 3—4 п'есу дапрацоўвалі, а калі ў 1957 годзе выпусцілі спектакль «Папараць-кветка», поспех быў незвычайны. Мы ездзілі з гэтым спектаклем у Маскву, Ленінград, Кіеў, Талін, Вільнюс, Рыгу.

Потым Іван Козел пад кіраўніцтвам Мазалеўскай напісаў яшчэ адну п'есу — «Над хвалямі Серабранкі». «Без Мазалеўскай у мяне нічога не атрымалася б, — казаў драматург, — Любоў Іванаўна для мяне і маіх п'ес — маці».

Ці сустрэнеш сёння такое стаўленне рэжысёра да маладых драматургаў, да акцёраў, як было раней?.. Некалькі гадоў таму тэатр узяў да сябе адразу сем маладых выканаўцаў. Я бачыў іх яшчэ тады, калі яны вучыліся ў інстытуце. Бачыў, з якім захапленнем студэнты спасцігалі тэатральную навуку, як імкнуліся стаць сапраўднымі акцёрамі!.. Але цяпер у тэатры ніхто не сочыць за іх творчым ростам. Кожны сам па сабе. А ведаеце, як было раней? Іграе малады акцёр год-два ролі аднаго й таго ж плана — і Мазалеўская гаворыць: «Гэ, ды так ён «заштампуецца»!» І акцёр атрымліваў ролі супрацьлеглыя па характару! Разумееце? Акцёра выхоўвалі, гадавалі. Матэрыяльнай зацікаўленасці, дарэчы, увогуле не было. Была толькі творчая зацікаўленасць.

Калісьці тэатр працаваў па-іншаму: у нядзелю паказвалі дзіцячыя спектаклі, а на працягу тыдня ігралі вячэрнія, для студэнтаў і працоўнай моладзі. Студэнты былі нашымі асноўнымі гледачамі, а не «жаданымі», як цяпер.

Пасля таго, як Мазалеўская пайшла ад нас, пачаўся творчы спад. Не таму, што з'явіліся «кепскія рэжысёры». Не, усе яны былі здольныя. Але

імкнуліся сцвердзіць сябе ў тэатры. Сябе! Быў модны выраз — «стаць на новыя рэйкі». І, каб «стаць на іх», трэба было перакрэсліць усё мінулае тэатра. Але, як ні дзіўна, мінулае перакрэсліць так і не ўдавалася, а перакрэслівалі толькі ўласны творчы рост. Да іх не было даверу. Калі на «чорнае» кажуць «белае» і наадварот — хто паверыць?

У пачатку 70-ых у тэатр прыйшоў Мікалай Шыйко. Ён паставіў некалькі спектакляў, вартых высокай адзнакі. І потым... зноў пачаўся спад. Новыя рэжысёры зноў пачалі сцвярджаць сябе. Дарэчы, неяк Любоў Мазалеўская паглядзела спектакль «Аптымістычная трагедыя» ў Рускім тэатры і сказала: «Гэта адзін з лепшых спектакляў, якія я бачыла ў жыцці». Ці паглядзела «Лісу і вінаград» у купалаўцаў і кажа: «Такое не магло мне і прысніцца». Гэты чалавек не баяўся казаць добрыя словы пра сваіх калег. Шчырыя выказванні не зневажалі Любоў Іванаўну, а, наадварот, упрыгожвалі яе, бо ўсе ведалі, што на самай справе яна — моцны, вопытны чалавек, які глыбока ведае жыццё.

...Калі Мікалай Шыйко ставіў спектакль «З любімымі не расставайцеся», Валодзін быў тут. І ведаеце, што мне аднойчы сказаў Валодзін? «Віктар Цімафеевіч, дазвольце «спісаць» вашу ролю». Тое, што мы самі прыдумалі, тое, што нарадзілася падчас рэпетыцый, драматург пажадаў уключыць у п'есу. Замест таго, каб патрабаваць: «Іграйце, як я напісаў!»...

Сёння тэатр робіць шмат намаганняў дзеля таго, каб выжыць. І ўсё, што робіцца ў гэтым накірунку, — пазітыўнае. Хоць часам вынікі не спраўджваюць спадзяванняў. Вось 3–4 гады таму з'явіліся антрэпрызы. Спачатку ў гэтым быў элемент творчага парыву, гарэння. Але потым... Я паглядзеў некалькі апошніх спектакляў, і яны нічога, акрамя збянтэжанасці, у мяне не выклікалі. Да сапраўднага мастацтва яны маюць вельмі адноснае дачыненне.

Як можна выправіць становішча? Мабыць, найперш мусіць змяніцца стаўленне да тэатра «зверху». Умеем жа мы ладзіць цудоўныя, грандыёзныя масавыя мерапрыемствы! Калі б хоць невялікую частку сродкаў, увагі, якія надаюць масавым праектам, скіраваць да тэатраў! Можна толькі фантазіраваць, якія спектаклі мы маглі б убачыць тады на нашай сцэне!

Акцёры гатовы трываць усе цяжкасці. Трываць і верыць, што ўсё гэта часовае. Задача тэатра — несці ў свет цудоўнае. Хіба калі-небудзь яна можа стаць неактуальнай? Несці ў свет цудоўнае — дзеля гэтага існуе тэатр у любой частцы свету. І дзеля гэтага жыве акцёр...

Міхась Пятроў: «Люблю глядзець людзям у вочы»

...Цяпер я стаў больш важны, а тады — трыццаць гадоў таму — быў хлапчаня, зусім малы. Таму з размеркаваннем пасля тэатральнага інстытута праблем не было: у ТЮГ.

У тэатр я прыйшоў з... кінематографа. Яшчэ на другім курсе інстытута мяне сталі запрашаць на кіназдымкі. Я працаваў разам са знакамітымі майстрамі. І раптам — ТЮГ. Прызнаюся, калі я сюды трапіў, то доўга... не мог «зразумець» гэты тэатр. Пасля працы ў кіно ўсё здавалася дробязным, «прымітыўным». Бо я ж прывык размаўляць з мэтрамі!..

Але заганарыцца мне не далі. За рукі, за ногі і — на сцэну. Нагрузілі працай. Я быў малады, энергічны, сіл хапала. І закруцілася, завіхурылася маё жыццё ў ТЮГу.

Спачатку іграў «свой узрост». Спектакль «Марат Казей». З ім мы шмат ездзілі, сустракаліся з ветэранамі, партызанамі. За выкананне ролі Марата мяне «на руках насілі»... Па характару я быў крыху, так бы мовіць, неўраўнаважаны. У тым сэнсе, што не сядзеў «за сшыткамі», а любіў кампаніі, вандроўкі. Ды калі пачыналася праца, тут аўтаматычна ўключаўся прафесіяналізм. Тое, што «ўклалі» ў інстытуце, — сканцэнтраванасць, адказнасць, — ужо, бадай, ніколі не «выб'еш». Як у музыканта: рукі «пастаўлены» — і горш, чым умее, ён не зайграе.

Калі Любоў Мазалеўская пайшла на пенсію, мастацкім кіраўніком стаў Б.Дакутовіч. Ён зрабіў цудоўны падарунак тэатру — паставіў «Клапа» У.Маякоўскага. Была занятая ўся трупа. Я іграў ролю сем: толькі паспяваў пераапранацца. А як цудоўна гучаў Маякоўскі на беларускай мове! Потым, на кіназдымках, я чытаў Маякоўскага маскоўскім акцёрам. Яны былі ў захапленні. Цяпер — «іншая» беларуская мова. З'явіліся мудрагелістыя словы, якія глядач з цяжкасцю разумее. А тады — з мовай не эксперыментавалі.

Аднак Дакутовіч не прыжыўся ў тэатры. Акцёры яшчэ памяталі «бабу Любу», як пяшчотна называлі Мазалеўскую. Новыя правілы ў тэатры не ўсім спадабаліся. Дакутовіч патрабаваў, каб акцёры самастойна шукалі неабходныя сцэнічныя фарбы. Мазалеўская ўмела падказаць гатовы характар. Бадай, з ёй было цікавей працаваць. І акцёры пажадалі, каб яна вярнулася. Дакутовіч быў вымушаны пайсці. Памятаю, на агульным сходзе я заявіў: «Калі пойдзе Дакутовіч, пайду і я!». Бо мне падабалася яго рэжысёрская манера. Але так склалася, што ён усё ж пайшоў, а я застаўся. Для Мазалеўскай вяртанне ў тэатр было складанай справай. Чалавек ужо прывык жыць «на пенсіі». Можа, таму яна ў хуткім часе пайшла з жыцця...

Мне з усімі рэжысёрамі было добра. Я люблю самастойную працу. Прыношу свае знаходкі на рэпетыцыі і прапаную іх. Памятаю, Мікалай Шыйко рагатаў да слёз. Але згаджаўся са мной не заўсёды...

Было шмат цікавых рэжысёраў. А былі і такія, ад якіх, бадай, не засталося і следу. Прыйдуць, пасядзяць у тэатры чатыры гады і амаль нічога не зробяць. Але тэатр — не лазня, дзе заўсёды адно і тое ж: ражка ды вада. Не, у тэатры ўсё павінна развівацца, рухацца.

«Палёт у краіну мрояў» М.Варфаламеева. А.Палазкоў (Васіль).

«Палачанка» А.Дударава. Сцэна са спектакля.

«Палачанка» А.Дударава. У свой юбілей драматург выйшаў на сцэну тэатра, дзе ён пачынаў акцёрам, у ролі Дабрыні.

«Маленькі лорд Фаўнтлерой» Ф.Бернет. Т.Жданава (місіс Эрал).

«Маленькі лорд Фаўнтлерой» Ф.Бернет. М.Гузоўскі (Седрык Эрал), А.Палазкоў (Хэвішам).

«Шчаслівыя жабракі» Карла Гоцы. Сцэна са спектакля.

Скажу шчыра, цяпер у мяне не вельмі бадзёры настрой. Тэатр шарахаецца — то туды, то сюды. Няма ўнутранай сканцэнтраванасці. Не ўсе паміж сабой ладзяць. Мы, акцёры, разумеем: каб чагосьці дасягнуць, трэба трымацца разам...

Спектаклі сталі менш глыбокія, менш тонкія па псіхалогіі персанажаў, больш «візуальныя». Але пачынаўся тэатр з рэалістычнай школы. Бадай, нельга павярнуць гісторыю назад. Калі акцёр забывае добрую, прафесійную школу, ён робіцца слабым, непераканальным на сцэне. Яму не вельмі верыш. З гэтай нагоды я часам кажу каму-небудзь з акцёраў: «Дазвольце, зраблю вам заўвагу». І толькі тады, калі ён згодзіцца выслухаць, падзялюся сваімі думкамі.

На мой погляд, надышоў час, калі нам зноў трэба «прайсці праз класіку». Праз беларускую, рускую, сусветную... Трэба пашукаць цікавага рэжысёра. Некаторыя спяшаюцца ўсюды паспець, распыляюцца. Некаторыя ад бяссілля толькі катуюць акцёраў. Але ж ёсць і іншыя...

Зрэшты, мы таксама «з характарам». Не ўсіх да сябе прымаем. Хоць асабіста я ніколі нікога з тэатра не выжываў. Гэта зусім не мой стыль. Не люблю інтрыг. Гэта не для мяне. У пэўным сэнсе я тупы, як валёнак: мяне можна вакол пальца абвесці і прывесці куды хочаш. Люблю і паспрачацца — ды толькі на сцэне. Каб потым, пасля працы, можна было чалавеку ў вочы глядзець. Люблю людзям глядзець у вочы.

У тэатр я прыйшоў з кучаравай галавой, а цяпер — сівыя валасы... Вядома, вельмі хочацца цікавага, таленавітага кіраўніцтва, сучасных, своечасовых спектакляў, а калі «месцачковага» значэння, тады вельмі якасных... Калі мы ставілі «З любімымі не расставайцеся» А.Валодзіна, аўтар быў з намі. Ён сказаў: «Вы — лепшы тэатр у свеце». Чаму? «Вы так дакладна, так сур'ёзна іграеце, што камяк да горла падкатвае». Такім я памятаю наш тэатр.

Пятнаццаць гадоў іграю «Ката ў ботах». Мой Кот — вельмі ўдзячны свайму гаспадару. Увогуле лічу, што адна з лепшых якасцяў чалавека — пачуццё ўдзячнасці: настаўнікам, бацькам, усім, хто ў жыцці табе зрабіў дабро. Чалавек дапамог майму герою выжыць. І за гэтую дапамогу Кот будзе яму ўсё жыццё служыць...

Міхаіл Лявонцьеў: «... Не чакаць удзячнасці, а аддаваць сябе»

...Мне кажуць: «А што табе даў твой тэатр?». А што ён павінен мне даваць? Даваць — гэта праблемы дзяржавы, фінансавай сістэмы. А ў мяне тут — жыццё. Прыходзіш у дзесяць гадзін раніцы, выходзіш — у дзесяць вечара. Кожны дзень прыносіць нешта новае. Новы глядач, новыя рэпетыцыі. Ставяць новы спектакль — для нас новае жыццё. І я на наша існаванне не скарджуся. Тэатр проста пераважае над штодзённымі клопатамі. Тут зусім іншае жыццё. Прыходзіш, пагаворыш з сябрамі і забываеш усе няўдачы.

Не, я на тэатр не наракаю. Наракаюць тыя, хто марыў, але не атрымаў тут матэрыяльных выгад. А я прывык аддаваць сябе...

Па вялікаму рахунку, ад акцёра ў тэатры не многае залежыць. Кіруе тэатрам рэжысёр. Прыходзіць рэжысёр і пачынае ўкараняць сваю творчую канцэпцыю. А калі не ўсё атрымліваецца, кажа: кепскі калектыў. Няпраўда гэта ўсё! Многія рэжысёры самі сябе «з'ядаюць». Жадаюць у тэатры свае «межы» правесці. «Вось гэта — мае акцёры, а гэта — не мае». І калі акцёры бачаць, што імі пагарджаюць, вядома, узнікае незадаволенасць, нелюбоў да гэтага чалавека. Нарэшце рэжысёру ўжо цяжка тут знаходзіцца. Ён сыходзіць, а на развітанне кажа: «Ва ўсім вінаваты калектыў».

Шмат было ў нас і добрых рэжысёраў, якія займаліся не інтрыгамі, а творчасцю. Мікалай Шыйко, Іосіф Папоў, Валерый Рыжы... Валерый Рыжы прынёс у тэатр новы, свежы рэжысёрскі стыль. Ставіў «Як гартавалася сталь»... Увявіце сабе мастацкі твор, які ўжо даўно ўсім набіў оскому. Як зрабіць з яго цікавы спектакль? Аляксей Дудараў піша інсцэніроўку. І ў ёй з'яўляецца шмат новых, яркіх вобразаў, якія ў кнізе амаль непрыкметныя...

Вельмі добра, што сёння ў тэатры ўзнімаюцца «дарослыя тэмы». Старыя акцёры згадваюць, што пры Мазалеўскай рэпертуарная палітыка вялася вельмі якасна. Было выразнае падзяленне: ранішні і вячэрні рэпертуар. Раніцай ігралі для дзяцей. Увечары — для дарослых. Цяпер зноў пачалі з'яўляцца спектаклі для дарослага гледача. Але ж дзяцей мы амаль «кінулі». Дзіцячы рэпертуар амаль не абнаўляецца. Новыя спектаклі ставяць, але праходзіць некалькі месяцаў, і іх знімаюць. Дзеці не жадаюць іх глядзець. А вось «Кот у ботах», «Шукай ветру ў полі», «Прыгоды Чыпаліна» жывуць ужо столькі гадоў! І заўсёды глядач атрымлівае задавальненне!.. Не, мы не супраць маладых таленавітых рэжысёраў. Але няхай бы яны адпавядалі прафесійным патрабаванням!

Сярод маладых хочацца вылучыць толькі Наталлю Башаву. Яна добры матэрыял бярэ, ведае, што хоча зрабіць, і акцёры з задавальненнем працуюць у яе спектаклях: «Сястра мая Русалачка», «Дарога на Віфлеем».

Пра будучыню тэатра магу сказаць толькі адно: ён не прападзе. У нас заўсёды будзе свой глядач. Сёння гэта — дзеці, заўтра яны ж прыйдуць да нас са сваімі дзецьмі... Тэатр трэба любіць, паважаць, песціць. Справа дзяржавы — нам дапамагаць. Заўважце, акцёры іграюць па тры спектаклі ў дзень за вельмі невялікія грошы, і ніхто ад сваёй справы не адмаўляецца. Вядома, акцёр можа прыйсці ў грымёрку і крыху «паныць». Але потым ён выйдзе на сцэну і будзе іграць цудоўна!

Гутарыў Андрэй Ахметшын.

Артур Вольскі: «У кожнай ролі знайсці тое, што кране свядомасць гледачоў»

Яго першую п'есу («За лясамі дрымучымі» А.Вольскага і П.Макаля, рэжысёр Л.Мазалеўская) паставілі ў ТЮГу ў 1958 годзе, праз два гады пасля стварэння тэатра. У 1963-ім ён стаў загадчыкам літаратурнай часткі (папросту — заглітам). Праз тры гады яму прапанавалі пасаду дырэктара, і Артур Вітальевіч кіраваў тэатрам 12 гадоў. Потым было балючае развітанне з ТЮГам, дзесяцігадовы перапынак. Але з 1988 года Артур Вольскі — зноў загліт. Дванаццаць гадоў, да канца 2000-га, ён займаўся літаратурнай апрацоўкай тэкстаў, перакладамі, пісаў артыкулы, даваў інтэрв'ю — і ўсё гэта для ТЮГа. Літаратар трымаўся за тэатр. І тэатр трымаўся за яго.

На пачатку новага стагоддзя Артур Вітальевіч вырашыў пайсці на заслужаны адпачынак (неўзабаве ў яго будзе 80-гадовы юбілей). Але ён кажа: «Сваёй увагай я тэатр ніколі не абмінаў!»

(Пытанні задае наш карэспандэнт Андрэй Ахметшын.)

А.А. *Артур Вітальевіч, вы бачылі тэатр з вышыні дырэктарскага крэсла і з пакойчыка загліта. У чым розніца?*

А.В. Як дырэктар, я заўсёды дапамагаў галоўнаму рэжысёру. Загліт робіць тое ж самае. Гэта быў мой прынцып. Ніхто з галоўных рэжысёраў, з кім мне даводзілася працаваць, не можа на мяне пакрыўдзіцца. (З некаторымі я і да гэтага часу маю сяброўскія адносіны.) Гэты прынцып я пераняў ад Стэльмаха і Мазалеўскай. Яны ніколі не дзейнічалі няўзгоднена.

А.А. *Якім быў тэатр у момант, калі вы прынялі кіраўніцтва над ім? Вядома, што пасля канчатковага адыходу Любові Мазалеўскай, у сярэдзіне 60-ых, для ТЮГа настаў не самы шчаслівы час...*

А.В. Першы перыяд дзейнасці Любові Мазалеўскай быў адметны тым, што ТЮГ адразу набыў рысы беларускага нацыянальнага тэатра. Але штосьці ў ім было і ад «Беларускай хаткі», нешта такое, што магло з цягам часу зрабіць тэатр архаічным ці этнаграфічна-архаічным. І вось у 1962 годзе з'явіўся «Клоп» у пастаноўцы Б.Дакутовіча. Новы галоўны рэжысёр — і тэатр адразу перайшоў на новыя рэйкі. Але Дакутовіч хутка пакінуў тэатр. Тады Уладзімір Стэльмах па просьбе калектыву паехаў да Любові Мазалеўскай запрашаць яе вярнуцца на пасаду галоўнага рэжысёра. Я таксама ездзіў яе ўгаворваць. І яна згадзілася. Любоў Іванаўна была жанчына «з ладнай рукой» — добрая гаспадыня і вельмі разумны кіраўнік. Яна, відаць, таксама зразумела, што нельга абмяжоўваць рэпертуар спектаклямі, якія нясуць на сабе адбітак этнаграфічнасці. Мазалеўская адразу загрузіла працай усю трупу. З'явілася цэлая абойма новых, сучасных спектакляў. І хоць адданасць «беларускасці» захавалася, цяпер гэта былі не столькі «лапці» ды «вышываныя кашулі», колькі больш тонкае асэнсаванне нацыянальнай тэмы.

А.А. *Як вы знайшлі Мікалая Шыйко? Чаму вы запрасілі ў тэатр менавіта яго?*

А.В. Дачуліся, што ў Рызе ярка выявілі сябе два рэжысёры: Адольф Шапіра і Мікалай Шыйко. Я з імі пазнаёміўся на нейкім тэатральным форуме — ці то ў Вільнюсе, ці то ў Маскве. Мне было вядома, што Шыйко стала крыху цесна працаваць з Адольфам Шапірам, — яны былі ў адным тэатры. Вось мы і запрасілі аднаго з іх да сябе... Шыйко працаваў у нас нядоўга. (*Ён паставіў у ТЮГу «Прыгоды Бураціна» паводле А.Талстога ў 1966 годзе, «Зялёную птушку» К.Гоцы і «З любімымі не расставайцеся» А.Валодзіна ў 1972 годзе, «Новыя прыгоды Карлсана» паводле А.Ліндгрэн у 1973 годзе і нарэшце, пасля 25-гадовага перапынку, у 1997 годзе — «Шчаслівых жабракоў» К.Гоцы, спектакль, які можна ўбачыць і сёння.* — **А.А.**) Яго пераманілі ў Ленінградскую «Александрынку». Дзе ж тут было ўстаяць?..

А.А. *Пры Шыйко ў тэатры быў творчы і эмацыянальны ўздым. У чым гэта выяўлялася?*

А.В. Спектаклі былі яркія. Акцёры працавалі апантана. Да нас адразу «пайшоў глядач». Калі раней асноўнымі гледачамі былі школьнікі і працоўная моладзь, то пры Шыйко — студэнты і маладыя навукоўцы. Пра «лішні білецік», як на Таганку, пыталіся за некалькі кварталаў. У мяне тэлефон абрывалі: «Як трапіць на спектакль?». Калі Шыйко вырашыў паехаць ад нас, я яму казаў: «Што ты робіш? На каго нас пакідаеш?..».

А.А. *З чым, на ваш погляд, увогуле можа быць звязана трывалая творчая атмасфера ў калектыве: са становішчам у краіне, з асобай рэжысёра ці з незвычайна яркай п'есай?*

А.В. Тэатр — гэта маленькая копія, макет дзяржавы. З гісторыі мы ведаем, што ў моцнай дзяржаве мастацтва квітнее. І наадварот. Гэта па-першае. Па-другое, «прапісная ісціна», тэатр — гэта калектыў аднадумцаў. Калі збіраюцца аднадумцы, тады атрымліваецца справа. Але аднадумства, як правіла, гадоў на дзесяць хапае,

«Петэр Мунк і яго каменнае сэрца» В.Гаўфа. Сцэна са спектакля.

а потым пачынаецца занянад... І нарэшце — п'еса. Заўважце, апошнім часам добрай сучаснай п'есы няма.

А.А. *Але вернемся да гісторыі тэатра. Шыйко пайшоў. Чаму? Бадай, гэта быў адзін з нямногіх выпадкаў, калі таленавіты мастацкі кіраўнік пакінуў ТЮГ не з-за рознагалоссяў унутры тэатра...*

А.В. Нават у геніяў бываюць няўдачы. Ён паставіў «Вяртанне Карлсана» (*вышэйзгаданы спектакль «Новыя прыгоды Карлсана». — А.А.*). Гэта быў вельмі прыстойны, але не такі ўжо адметны спектакль, у параўнанні з тымі, што прынеслі яму славу. Я б сказаў так: гэта маленькая няўдача вялікага таленту. Але за гэта ўчапіліся «зверху». Знайшлі падставу, каб на яго «насесці». Ведаеце, Шыйко — чалавек вельмі інтэлігентны, вывесці яго з сябе даволі цяжка, аднак ён натуральна палаяўся ў кабінеце намесніка міністра!.. А потым прыходзіць да мяне і кажа: «Артур, ад'язджаю ў Ленінград, валі ўсё на мяне...».

А.А. *А чаму пайшлі з дырэктарскай пасады вы? З якім пачуццём вы пакідалі кіраўніцтва тэатрам?*

А.В. На мяне пачалі ціснуць, з розных бакоў — з ЦэКа, абкама... Бясконцыя праверкі... Я атрымаў вымову па партыйнай лініі за «няправільную рэпертуарную палітыку», якую мы ажыццяўлялі ўжо разам з Рыгорам Баравіком. Ён паставіў у нас «Чайку» Чэхава. І крытыка яе не прыняла. Але я па сённяшні дзень лічу, што гэта быў наватарскі спектакль, які апярэдзіў свой час. Калі б ён з'явіўся сёння, то меў бы вялікі рэзананс... Тады надышоў такі момант, калі мне нават было цяжка ісці на працу. І я пакінуў тэатр. Але ніколі не абмінаў яго сваёй увагай! Я рабіў пераклады, дапамагаў у творчых адносінах. Калі мастацкім кіраўніком стаў Мадэст Абрамаў, ён папрасіў зрабіць пераклад складанай п'есы, з твораў розных аўтараў. А потым прапанаваў вярнуцца ў тэатр на пасаду загадчыка літаратурнай часткі.

А.А. *Як вядома, у ТЮГу заўсёды быў «дзіцячы» і «дарослы» рэпертуар. Ранішнія і вячэрнія спектаклі. Рэпертуарная палітыка звычайна хісталася то ў адзін, то ў другі бок. (Бадай, толькі пры Мазалеўскай, па меркаванню некаторых, быў строгі баланс.) Які з гэтых двух накірункаў вам бліжэй?*

А.В. Тэатр юнага гледача не можа абмяжоўваць сябе спектаклямі для малодшых школьнікаў ці «гаршэчнікаў». Гэта абдзяляе артыстаў. Яны губляюць у прафесійным, мастацкім плане. Андрэй Фёдаравіч Андросік, сённяшні галоўны рэжысёр тэатра, ставіць спектаклі без узроставых межаў. Ён ставіць доўга, як кажуць, марудна, але ў выніку яны захопліваюць і дарослага гледача, і дзяцей. Ён клапоціцца, каб у тэатр прыходзілі дзеці з бацькамі... Сам я больш «дзіцячы» аўтар. Мне наканавана гэта. Але вельмі не задавальняе, калі дзіцячыя спектаклі ставяць так: раз-два — і скляпалі...

А.А. *Усім вядома, што казаў Станіслаўскі пра спектаклі для дзяцей. А што, па-вашаму, асаблівага ў працы над дзіцячым спектаклем?*

А.В. Мяркую, з дзецьмі трэба размаўляць гэтак жа сур'ёзна, як і з дарослымі. Я вельмі не люблю спектаклі, дзе правакуюць на так званую «дзіцячую рэакцыю». Тэатр павінен прымушаць думаць. Калі акцёр працуе без унутранай нагрузкі, не ўкладае ў справу сэрца, гэта можа «прайсці» на гледачу, але пакінуць след у душы — не можа. Для мяне добры прыклад — наш акцёр Міхаіл Пятроў. У любой ролі ён знаходзіць нешта такое, што «чапляе» свядомасць гледачоў.

А.А. *Парадокс... Гледачы лічаць, што тэатральнае мастацтва перажывае рэнесанс — аншлагі, чэргі па білеты і гэтак далей. Але ўнутры амаль усе тэатры ў краіне адчуваюць глыбокі крызіс як у матэрыяльным плане, так і ў творчым: яркіх творчых індывідуальнасцяў ці мала, ці яны хутка ад'язджаюць. Я маю на ўвазе рэжысёраў маладога і сярэдняга ўзросту. Што, на ваш погляд, можа зрабіць рэнесанс тэатра не толькі вонкавай, але і ўнутранай з'явай?*

А.В. Таленавітая моладзь шукае сабе месца там, дзе праца забяспечвае матэрыяльна. Тэатр у гэтых адносінах забяспечыць маладога чалавека не можа. Заробак артыстаў, як і рэжысёраў, жабрацкі. Дзяржава, на жаль, адвярнулася ад тэатра. А тэатр ніколі не існаваў і не можа існаваць без мецэната ці спонсара. У нашых умовах спонсарам тэатра можа быць толькі дзяржава.

А.А. *І таму тэатр стаў больш жорсткім, «халодным»?.. Ён нібыта помсціць за «няўвагу»?.. Але «зуб за зуб» — гэта Стары Запавет. Можа, усё адно тэатру належыць уздзейнічаць на гледачоў любоўю?*

А.В. «Любі блізкага свайго як самога сябе»... «Любіце ворагаў вашых»... У прынцыпе яно так. Трэба трымацца біблейскіх ісцін. Але ўмовы жыцця ствараюць гэтую жорсткасць, і нічога тут не паробіш...

А.А. *Вы пайшлі з тэатра, але з ім не развітваецеся. Будзеце і надалей сачыць за яго дасягненнямі, перажываць разам з ім радасці і няўдачы?..*

А.В. На жаль, у трупе ўсё часцей гучаць прапановы аб перакладзе часткі рэпертуару на рускую мову. Быццам, гэта адкрые перад тэатрам велізарныя перспектывы. Што можна на гэта сказаць? Перспектывы адкрывае толькі высокі ўзровень мастацтва, на якой бы мове ні ігралі. У свой час, пры Стэльмаху і Мазалеўскай, мы ездзілі на Украіну, у Эстонію, Латвію, нарэшце ў Расію і звычайна мелі поспех, нягледзячы на тое, што ігралі на сваёй мове. А калі нядаўна паехалі ці то ў Кіеў, ці ў Екацярынбург і паспрабавалі перайсці на рускую мову, то атрымалася бадай што недарэчнасць.

А.А. *Што вы пажадаеце тэатру з нагоды юбілею?*

А.В. Стаць тэатрам аднадумцаў і вярнуцца да тых традыцый, якія былі закладзены яго заснавальнікамі.

З мінулага — у будучыню

Дзіяна СТЭЛЬМАХ

Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага гледача адкрыўся 8 красавіка 1956 года. Ля яго вытокаў стаялі дырэктар Уладзімір Стэльмах і мастацкі кіраўнік Любоў Мазалеўская, а выпускнікі яе курса з Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута сталі асновай трупы. Прыйшлі ў тэатр і акцёры з іншых тэатраў рэспублікі, у тым ліку і з даваеннага Тэатра юнага гледача БССР.

Спектаклі ТЮГа прызначаліся гледачам усіх узростаў: ад сапраўды юных — дашкольнікаў да дарослых. На афішы да спектакля «Прыгоды Бураціна» паводле казкі А.Талстога так і было напісана: «Незвычайнае прадстаўленне для дзяцей ад 4-х да 70-ці гадоў».

Для самых маленькіх гледачоў ставіліся казкі народаў усяго свету. На сцэне тэатра ажывалі папулярныя казачныя героі — беларускі Янка, італьянскі Чыпаліна, рускія Царэўна і каралевіч Елісей, Зайка-зазнайка і Нязнайка, французскі Кот у ботах, шведскі Карлсан, што жыве на даху, і шмат якія яшчэ. Падлеткам тэатр паказваў п'есы прыгодніцкія, гераічныя, са школьнага жыцця: «Востраў скарбаў» паводле Р.Стывенсана, «Тры мушкецёры» паводле А.Дзюма-бацькі, «Бэмбі» паводле Ф.Зальтэна, «Авадзень» паводле Э.Л.Войніч, «Асоль» паводле А.Грына, «Як гартавалася сталь» паводле М.Астроўскага, «Маладая гвардыя» паводле А.Фадзеева, «Пузыркі» А.Хмеліка, «Пойдзем у кіно?» А.Алексіна. Моладзі прызначаліся сучасныя п'есы — «У пошуках радасці» В.Розава, «Каханне Ані Бярозкі» У.Пістоленкі, «Учора ў Касаткіне» А.Зака і І.Кузняцова, «З любімымі не расставайцеся» А.Валодзіна, «Драма праз лірыку» Г.Палонскага, «Эдзіт Піяф» В.Легентава.

З поспехам асвойваў тэатр і класічную спадчыну: «Не ўсё кату масленіца» і «Свае людзі — памяркуемся» («Банкрут») А.Астроўскага, «Рэвізор» М.Гогаля, «Дванаццатая ноч» У.Шэкспіра, «Дама-невідзімка» П.Кальдэрона і інш. Тэатр першым у Беларусі паставіў феерычную камедыю У.Маякоўскага «Клоп» і тэатральную казку К.Гоцы «Зялёная птушка».

І ўсё ж першы вялікі поспех, сапраўднае прызнанне ў рэспубліцы і ва ўсім былым Саюзе тэатру прынёс яркі, маляўнічы нацыянальны спектакль — «Папараць-кветка» І.Козела. Менавіта «Папараць-кветка» на працягу многіх гадоў вызначала адметнае творчае аблічча тэатра, была яго своеасаблівай візітоўкай. «Адкрыла» драматурга і паставіла яго п'есу Л.Мазалеўская. З першых дзён існавання ТЮГа яна клапацілася пра арыгінальны нацыянальны рэпетуар. Была шчырым сябрам маладых беларускіх літаратараў, згуртавала іх вакол тэатра. І гэта дало плён. На сцэне тэатра паявіліся «свае» п'есы: «Аркадзь Жыгалкін» Я.Пасава, «Юныя мсціўцы» А.Гутковіча і В.Хазанскага, «Не верце цішыні» І.Шамякіна, «Над хваламі Серабранкі» І.Козела, «Бітва ў космасе» М.Гамолкі, «За лясамі дрымучымі» А.Вольскага і П.Макаля (зроблена спроба аднавіць беларускі эпас). У тэатры нараджаліся п'есы М.Алтухова і Б.Бур'яна, У.Мехава, А.Махнача, Я.Шабана, А.Дударава, С.Алексіевіч. Ставіліся творы прызнаных драматургаў — К.Губарэвіча, А.Маўзона, У.Караткевіча, М.Матукоўскага, А.Петрашкевіча, А.Вярцінскага. Усяго за гады існавання тэатра на яго сцэне было пастаўлена каля 40 новых п'ес, прычым больш за 30 з іх — упершыню.

Звяртаецца тэатр і да беларускай класічнай драматургіі: «Чаму ж мне не пець, чаму ж не гудзець...» па творах Янкі Купалы і М.Чарота, «Несцерка» і «Цудоўная дудка» В.Вольскага, «Пінская шляхта» В.Дуніна-Марцінкевіча. Тэатр інсцэнізаваў славутую паэму эпохі Рэнесанса «Песня пра Зубра» Міколы Гусоўскага, а таксама папулярныя цяпер творы — «Сярэбраная табакерка» З.Бядулі, «Міколка-паравоз» М.Лынькова, «Подых навальніцы» І.Мележа.

Тэатр добра ведаюць гледачы не толькі нашай сталіцы. У час гастроляў ён аб'ездзіў уздоўж і ўпоперак усю нашу рэспубліку. Выступаў таксама ў Расіі, Украіне, Прыбалтыцы, Грузіі ў час гастроляў ці фестываляў. Цяпер ён удзельнічае ў фестывалях, што праводзяцца ў Беларусі: у «Славянскіх тэатральных сустрэчах» у Гомелі, «Белай Вежы» ў Брэсце.

Трывалыя сувязі тэатра са школамі. Дзейнічаў тэатр-ліцэй, на спектаклях-уроках якога школьнікаў знаёмілі з дзеячамі нацыянальнай культуры (Я.Купалам, М.Чаротам, Цёткай). Своеасаблівым святам — наведваннем спектакляў разам з бацькамі — стаў «Дзень сям'і ў тэатры». Праводзіўся конкурс «Любім тэатр з дзяцінства». У ТЮГу адбываюцца выстаўкі работ юных мастакоў, фестывалі дзіцячых і аматарскіх тэатраў, калектыў удзельнічае ў дабрачынных акцыях, свята-прэзентацыях.

У тэатры пачыналі творчую дзейнасць такія вядомыя сёння дзеячы мастацтва, як кампазітары Яўген Глебаў, Сяргей Картэс, Эдуард Зарыцкі і Сяргей Бельцюкоў; рэжысёры Ігар Дабралюбаў, Мікола Трухан, Віталь Баркоўскі і Уладзімір Траццякоў; акцёры Павел Дубашынскі, Эдуард Гарачы, Сяргей Журавель і Аляксандр Марцынюк; драматургі Артур Вольскі, Пятрусь Макаль, Іван Шамякін, Аляксей Дудараў, Юрый Кулік.

У трупе тэатра (2000 г.) 42 акцёры. Сярод іх народныя артысты Беларусі Віктар Лебедзеў і Міхась Пятроў, заслужаныя артысты Беларусі Барыс Барысёнак, Ларыса Горцава, Анатоль Жук, Вера Кавалерава і Леанід Улашчанка. Узначальваюць тэатр галоўны рэжысёр Андрэй Андросік, галоўны мастак Ларыса Рулёва, дырэктар Юрый Вута.

«Кошкін дом» С.Маршака. Сцэна са спектакля.

Мастацкі Мінск XIX — пачатку XX стагоддзя

Фарміраванне мастацкага асяродка. "Генеалогія" мастацкага музея

Надзея УСАВА

Мінск, адзін з буйнейшых гарадоў Паўночна-Заходняга краю, у культурных адносінах заўжды быў у цені блізкай Вільні — прызнанай сталіцы рэгіёна. 172 кіламетры, што раздзялялі іх, сталіся не проста адлегласцю паміж двума гарадамі, але і нябачнай мяжой паміж двума тыпамі культур — лацінскай і візантыйскай, дзвюма сферамі ўплыву — каталіцызму і праваслаўя.

Старажытны славянскі горад, што на працягу стагоддзяў уваходзіў у склад Вялікага Княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай, Мінск перажыў свой зорны час у XVI–XVII стст., калі езуіты пабудавалі тут за два стагоддзі 11 манастыроў і калегіумаў. Напрыканцы XVIII стагоддзя уніяцкі Мінск стаў часткай Расіі. Пасля адмены уніі ў 1839 годзе ён канчаткова ператварыўся ў адзін з некалькіх ускраінных губернскіх гарадоў вялізнай імперыі, што ўваходзілі ў так званы Паўночна-Заходні край.

Ярaслаў Тышыньскі са скульптурай «Успамін». Здымак зроблены на мінскай выставе ў сакавіку 1911 г.

Мінск быў тыповым поліэтнічным горадам краю: палажэнне пра рысу аселасці габрэяў, уведзенае ў 1835 годзе, вызначыла ягоны этнічны аспект: палову насельніцтва горада складалі габрэі іудзейскага веравызнання, па чвэрці — католікі і праваслаўныя.

У 1870-ыя гады, з будаўніцтвам дзвюх ветак чыгункі (Лібава-Роменскай і Маскоўска-Брэсцкай), Мінск заўважна «падняўся»: насельніцтва яго да пачатку XX стагоддзя ўзрасло ўтрая і дасягнула 100 тысяч. Пачалося бурнае будаўніцтва банкаў, чыгуначных упраў, вакзалаў, шпіталяў, даходных дамоў, навучальных устаноў, якія змянілі звыклае правінцыйнае аблічча Мінска.

Нягледзячы на шматлікія войны, асады, пажары і эпідэміі, якія разбуралі і зніштажалі горад і ягонае насельніцтва на працягу ўсёй ягонай гісторыі і сцерлі тую цудоўную паціну часу, што столькі чароўнасці надавала суседняй, маладзейшай Вільні, Мінск у пачатку XIX стагоддзя ствараў уражанне багатага гандлёвага горада, сувязнога звяна паміж Усходам і Захадам.

Горад вайскоўцаў, чыноўнікаў і дробных рамеснікаў («найбольш у Мінску краўцоў» — адзначаецца ў слоўніку Бракгаўза і Эфрона), Мінск ніколі не прэтэндаваў на ролю мастацкага цэнтра, у адрозненне ад універсітэцкай Вільні. Знаўца мінскай гісторыі Аляксандр Ельскі ў 1885 годзе згадвае толькі пра чатырох прафесійных мясцовых мастакоў — вучня Яна Рустэма Яна Дамеля (1780–1840), выпускніка Пецярбургскай акадэміі мастацтваў Валенція Ваньковіча (1800–1842), Адама Шэмеша (1808–1864) і Адольфа Савіцкага. Мастаком-аматарам быў бацька вядомага кампазітара Станіслава Манюшкі Чэслаў Манюшка: захаваўся альбом ягоных малюнкаў Мінска і ваколіцаў.

Да іх лепшым мастаком у Мінску лічыўся жывапісец Анташэўскі, які распісаў у канцы XVIII стагоддзя Кафедральны касцёл. У самым пачатку XIX стагоддзя ў Мінску працавалі прыезджыя польскія жывапісцы Юзэф Пешка[1] і Сымон Чаховіч. У канцы 1830-ых — рускі мастак-самавук Спірыдон Цімафееў, які зрабіў акварэльныя малюнкі дома мінскага губернатара Н.В.Сушкова[2], і, верагодна, француз Б.Лавернь, які пакінуў малюнак Саборнай плошчы Мінска — ён паслужыў асновай для вядомай літаграфіі 1840 года. Работы іх у пачатку XX стагоддзя яшчэ можна было сустрэць у мінскіх дамах, цэрквах, касцёлах і фальварках.

У Мінску нарадзіліся і правялі дзіцячыя гады мастакі Ціт Бычкоўскі, Казімір Мардасевіч і Леў Пігулеўскі. Пяці-шасці мастакоў для 23-тысячнага горада ў пачатку XIX стагоддзя было цалкам дастаткова, каб без жорсткай канкурэнцыі мастацкі рынак горада быў забяспечаны.

Важнейшым цэнтрам асветы стала для Мінска заснаваная ў 1803 г. мужчынская гімназія, якая мела сталыя культурныя традыцыі — добрую бібліятэку, аматарскі тэатр, выкладчыкаў з універсітэцкай адукацыяй, многія з якіх былі знаўцамі мастацтва — напрыклад, гісторык Машынскі. У бібліятэцы гімназіі захоўвалася каля 300 гравюр і малюнкаў[3].

У першай палове XIX стагоддзя ў гімназіі выкладалі малюнак выпускнікі Віленскай мастацкай школы, вучні Рустэма і Смуглевіча, вядомыя жывапісцы Гаспар Бароўскі (1785–1854), Мацей Пшыбыльскі (1794–1867), Міхал Падалінскі (1783–1856), Іван Герасімовіч, Ян (1798–1840) і Палікарп (1796–1850) Ятэйкі.

Мінскую гімназію ў розны час скончылі многія пазней вядомыя людзі краю, у т. л. знаны краязнаўца і этнограф Аляксандр Ельскі (1809–1891), гісторык і мастак Тадэвуш Корзан, літограф Юзаф Азямблоўскі (1805–1878), жывапісцы Іпаліт Гараўскі (1828–?) і Фердынанд Рушчыц (1870–1936), паэт і мастак Багуслаў Адамовіч (1870–1944).

Тое, што пяць мастакоў выйшлі са сценаў мінскай гімназіі, сведчыць пра добры ўзровень выкладчыкаў малюнка. Некаторыя з іх не абмяжоўваліся толькі выкладаннем. Вядома, што ў 1860-ыя гады каліграфію і малюнак у гімназіі вёў вучань Яна Дамеля Эмерык Адамовіч (?–1910-ыя), які адкрыў у 1857 г. друкарню і літаграфскую майстэрню. «Kurjer Litewski» ад 9 верасня 1860 г. паведамляе пра намер уладальніка друкаваць не толькі этыкеткі, наклейкі і карты, але і «біблію для люду і дзяцей з прыгожымі гравюрамі». (Яшчэ раней, у 1853 годзе, з'явілася літаграфія Фалька, яе як «зусім неблагую» характарызуе Уладзіслаў Сыракомля у сваім нарысе пра Мінск[4]. У 1880-ыя гады лепшай са шматлікіх друкарняў горада лічылася Саламонава, якая прымала замовы на хрома- і літаграфічныя работы.)

Мастацкая прадукцыя першых мінскіх літаграфій практычна невядомая. Літаграфскія майстэрні патрабавалі сталага супрацоўніцтва мастакоў-прафесіяналаў, якія бывалі ў Мінску, як правіла, наездамі.

Пасля Ю.Пешкі ў 1840 г. Мінск малюе француз Б.Лавернь, у 1850-ыя і 1860-ыя гады — Напалеон Орда. У канцы 1850-ых у Мінску працуе над заказнымі партрэтамі дзеячаў царквы Апалінарый Гараўскі (1833–1900), стварае пейзажы Б.Залескі (1819–1880).

У сярэдзіне 1850-ых гг. у Паўночна-Заходнім краі актывізаваліся мастакі рускай акадэмічнай школы, якія пісалі творы рэлігійнага зместу ў мінскіх праваслаўных саборах. У гэты час для мінскага сабора св. Пятра і Паўла працавалі студэнты Пецярбургскай акадэміі мастацтваў Ксенафонтаў і Сарокін. Некаторы час у Мінску жыў вучань А.Г.Венецыянава мастак-жанрыст Лаўр Кузьміч Плахаў (1810–1881).

У 1865 г. на радзіму вяртаецца выпускнік Пецярбургскай акадэміі мастацтваў Іпаліт Гараўскі, брат Апалінарыя Гараўскага. Ён працуе ў Мінску хатнім настаўнікам малюнка — вучыць дзяцей генерала Дружыніна. У зборах Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі ёсць карціна Іпаліта Гараўскага, напісаная падчас навучання ў Акадэміі пад уплывам паўстання 1863 года («Ля крыжа. Смерць паўстанца», 1863)[5].

Не захавалася ніякай творчай спадчыны ад выпускніка Маскоўскай Строганаўскай вучэльні Казьмы Якаўлевіча Ермакова, які прыехаў у Мінск у 1868 г. і выкладаў у мінскіх гімназіях малюнак, падобна як І.П.Трутнеў у Вільні, амаль 40 гадоў — да 1910-ых гг. К.Ермакоў быў першым настаўнікам Фердынанда Рушчыца, які захаваў пра яго ўдзячную памяць на доўгія гады[6].

Да 1870 г. горад знаходзіўся на ваенным становішчы; пасля падаўлення паўстання 1863 года культурнае жыццё горада таксама перажывала доўгую, амаль 15-гадовую летаргію. Але менавіта ў гэтыя гады пачынае складвацца новая генерацыя творчай інтэлігенцыі — выкладчыкаў малюнка ў навучальных установах, калекцыянераў, мастакоў-аматараў.

Пра гэта сведчыць правядзенне ў 1880 годзе ў Мінску «Першай прыватнай выставы вядомых твораў рознага кшталту», на якой экспанаваліся творы Рафаэля, Караджа, Я.Матэйкі, Ю.Косака, іспанскіх, французскіх, галандскіх майстроў жывапісу. У рускім аддзеле былі прад-

Лейба Альпяровіч, мінскі мастак. Адэса, 1896.

стаўлены работы І.Айвазоўскага, В.Верашчагіна, В.Макоўскага, А.Багалюбава, В.Сакалова, А.Мяшчэрскага. «Цікавасць да выставы была такая вялікая, што захопленыя водгукі пра яе трапілі не толькі ў газеты і часопісы, але нават у кнігі некаторых аўтараў», — піша вядомы мінскі краязнаўца, гісторык мастацтва С.Д.Палеес[7].

З 1880 года Мінск набывае некаторыя інстытуцы, якія сведчаць пра пацяпленне палітычнага клімату і ажыўленне культурнага жыцця горада: у 1880 г. пачынае працу музычна-літаратурнае таварыства, у 1890 г. адкрываецца гарадскі тэатр, у 1900 г. — публічная бібліятэка. Пачынаецца кансалідацыя і ў вельмі нешматлікім яшчэ асяроддзі мастакоў-педагогаў і аматараў мастацтва. Ажыўленне царкоўнага будаўніцтва ў губерні выклікала з'яўленне ў Мінску некалькіх жывапісна-культурных майстэрняў, найбольш значнай з якіх была, як сцвярджае «Даведачна-адрасны паказальнік з планам Мінска і каляндар на 1904 год», «Мастацкая майстэрня царкоўнага жывапісу П.А.Курбатава ў Мінску губернскім» па вуліцы Міхайлаўскай, 20, на Траецкай гары.

Навацыі мастацкага жыцця абедзвюх рускіх сталіц толькі водгуллем даляталі да заходняй правінцыі: лёсы рэалізму, пошукі новага стылю, крызіс позняга перадзвіжніцтва, узнікненне і перагрупоўка новых мастацкіх аб'яднанняў не былі актуальныя для купкі творчай інтэлігенцыі Мінска, мэты якой былі нашмат больш простыя і дакладна акрэсленыя: аднавіць замерлае мастацкае жыццё горада аб'яднаннем усіх мастацкіх сілаў. Гэтыя мэты ўвасобіліся ў цалкам канкрэтных задачах: арганізацыя мастацкага таварыства, адкрыццё ў горадзе сваёй мастацкай школы і стварэнне ўласнага музея прыгожых мастацтваў.

Першая задача аказалася самай простай. 19 лістапада 1898 года было заснавана «Таварыства аматараў прыгожых мастацтваў». Аддзел выяўленчага мастацтва ў ім узначаліў афіцэр-капітан царскага войска баталіст Аляксей Мікалаевіч Папоў (1858–1917), які скончыў вольным слухачом Пецярбургскую акадэмію мастацтваў. Баявы афіцэр Папоў быў першым вайскоўцам, які скончыў акадэмію. Ён узначальваў Таварыства да пераводу свайго палка ў Вільню ў 1903 годзе, пасля чаго яго замяніў пейзажыст Герасім Майсеевіч Пінус (?–1942)[8].

Першае, з чаго пачынае сваю дзейнасць навастворанае таварыства, — гэта арганізацыя ў горадзе IV Паралельнай выставы перадзвіжнікаў, якая мае вялікі поспех: за тры тыдні яе наведалі 915 чалавек. З мастацтвам перадзвіжнікаў мінчане пазна-

Генрых Вейсенгоф, Ігнацій Урублеўскі і невядомы ў Русаковічах Ігуменскага павета. 1900–1910-ыя гады.

ёміліся толькі ў канцы 1899 года, ужо на зыходзе дзейнасці гэтага дэмакратычнага аб'яднання рускіх жывапісцаў[9]. Таварыства да 1908 года арганізавала чатыры мастацкія выставы, на якіх разам з рускімі мастакамі прадстаўляліся і «краёвыя» жывапісцы. Тыя першыя выставы вызначылі ўстойлівы кансерватыўны густ гараджанаў, якія пазней з цяжкасцю ўспрымалі новыя мастацкія плыні.

Тым часам мінская калонія мастакоў моцна пабольшала, у тым ліку за кошт высокакласных прафесіяналаў: «пецярбуржцаў» — вучня Рэпіна Лейбы Альпяровіча (1874–1913), вучняў Уладзіміра Макоўскага Якава Кругера (1868–1940) і Ігнація Яроменкі (1868–1912), Янкеля Кацэнбогена (?–1912), выпускніка Вучэльні тэхнічнага рысавання барона Штыгліца Ізраіля Сляпяна; «парыжанаў» — жывапісца Мікалая Бонч-Асмалоўскага, сына Эмерыка Адамовіча Багуслава Адамовіча, які вучыўся мініяцюры ў А.Карпенцьера ў Парыжы[10]. Па запрашэнню гарадскога архітэктара О.Краснапольскага прыехаў з Львова скульптар Яраслаў Тышыньскі.

«Ракавы прыгажун» Тышыньскі сыграў асаблівую ролю ў ажыўленні мастацкага жыцця ў Мінску тым, што прыўнёс у яго волны багемны «младапольскі» дух. Ён быў хатнім настаўнікам малюнка і скульптуры ў многіх шляхецкіх сядзібах, першым настаўнікам вядомага ў будучым польскага жывапісца Іосіфа Чапскага. Тышыньскі быў адным з першых мінскіх дызайнераў: ён дэкараваў выставачныя і тэатральныя інтэр'еры, у т. л. знакамітай мінскай кавярні «Select», дзе збіралася мінская артыстычная багема. Напярэдадні Першай сусветнай вайны Тышыньскі адкрыў першую скульптурную мастацкую студыю ў горадзе. На жаль, усе ягоныя мармуровыя скульптуры, што захоўваліся ў загарадным доме Пятра Ваньковіча ў Сляпянцы, зніклі падчас Першай сусветнай вайны.

У мінскіх выставах бралі ўдзел вольныя слухачы Пецярбургскай акадэміі, якія жылі пад Мінскам у сваіх сядзібах: «мюнхенцы» Знон Ленскі (школа Е.Брандта) і Генрых Вейсенгоф, вучань польскага жанрыста А.Веруш-Кавальскага.

Не забываю пра горад свайго дзяцінства і Фердынанд Рушчыц, які, у адрозненне ад Яна Булгака, не лічыў Мінск «панылым горадам здзічэлага руска-габрэйскага выгляду», а меў да яго настальгічныя сентыментальныя пачуцці. Пад патранатам Рушчыца пры непасрэдным удзеле Я.Тышыньскага ў 1911 годзе ў памяшканні польскага культурніцкага клуба «Ognisko» («Ачаг») праходзіць самая прадстаўнічая выстава дарэвалюцыйнага перыяду ў Мінску, якой Рушчыц прысвяціў цэлы нумар свайго «Tygodnika Wileńskiego»[11].

Як пісаў Ян Булгак, гэта было «свята жывапісу, вялікая і рэдкая ўрачыстасць для мастацкай інтэлігенцыі горада»[12]. Пасля ідэйнага жывапісу перадзвіжнікаў горад упершыню ўбачыў новае мастацтва: сімвалістаў «Sztuki» і «Młodej Polski» — карціны Вычалкоўскага, Станіслаўскага, Прушкоўскага, скульптуры Дунікоўскага і Вітыга.

"Але ўсё засланяла «Nec mergitur» Рушчыца. На вернісаж прыйшла ўся краса інтэлігенцыі і эліта мінскай шляхты. Увечары ўсе сабраліся на справаздачу скульптара Яна Багушэўскага. Далёка за поўнач выйшлі мы з «Ogniska»", — успамінае Ян Булгак пра адкрыццё гэтае выставы.

Ніводная выстава ў Мінску не атрымлівала такога вялікага рэзанансу і такой прыхільнай прэсы. Варшаўская прэса падкрэслівала важнае выхаваўчае значэнне яе шматнацыянальнага характару. У гэтай выставе ўзялі ўдзел літовец Чурлёніс, беларус Сукоўскі, габрэі Кругер і Альпяровіч.. У памяшканні «Ogniska» прайшлі яшчэ дзве мастацкія выставы — у 1912 і 1913 гг.[13].

Перад пачаткам Першай сусветнай вайны ў Мінску актывізаваліся і беларускія «адраджэнцы». «Вільню мы занялі, а Мінск стаяў, і нічога там не было. Даеш Мінск! Пачаўся кірмаш беларускі ў Мінску», — пісаў у сваіх успамінах рэдактар двух першых мінскіх беларускамоўных часопісаў — сельскагаспадарчай «Сахі» і маладзёжнай «Лучынкі». У склад рэдакцый уваходзілі два мастакі-аматары — Уладзіслаў Галубок і Альберт Паўловіч.

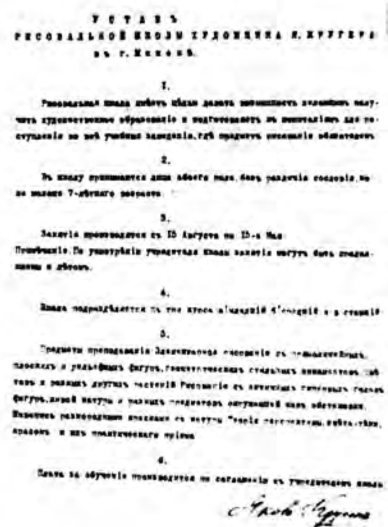
У памяшканні «Беларускага камітэта дапамогі пацярпелым ад вайны» ў 1915 г. прайшла выстава твораў Эраста Сукоўскага. У 1916 годзе былі арганізаваны «Выстава польскіх мастакоў» і «Рэтраспектыўная выстава мастацтва», у 1918 — «Выстава старажытнага і дэкаратыўна-ўжытковага мастацтва» і «Абласная выстава старажытнасцяў і прыгожых вырабаў», арганізаваныя афіцэрам нямецкага войска доктарам Альбертам Іпелем.

За першыя 20 гадоў XX стагоддзя ў Мінску прайшло 27 мастацкіх выставаў, на якіх былі прадстаўлены больш за 80 мастакоў — мінскіх, віленскіх, варшаўскіх і пецярбургскіх.

Другая задача — арганізацыя ўласнай мастацкай школы — была нашмат больш складаная. Ніводная мастацкая школа ў правінцыі не магла быць адкрытая без дазволу Рады прафесараў Акадэміі мастацтваў у Пецярбургу.

Першая спроба заснавання школы была зроблена яшчэ ў 1891 годзе. 30 красавіка 1891 г. у зале Дваранскага сходу сіламі мясцовай інтэлігенцыі, а менавіта І.Балажынскага і служачага акцызнай управы пейзажыста Эраста Сукоўскага, была адкрыта «Выстава карцін на карысць школы малявання», якая складалася з двух аддзелаў — калекцыйнага, дзе былі прадстаўлены творы з прыватных мінскіх збораў, і мясцовых мастакоў — прафесіяналаў і аматараў[14]. Камерцыйнага поспеху выстава не мела, і адкрыццё школы адкладалася на некалькі гадоў. Клас малявання пры Таварыстве аматараў мастацтваў пад кіраўніцтвам А.Папова праіснаваў вельмі нядоўга і не пакінуў пасля сябе аніякіх звестак[15].

Абвестку пра набор у школу даваў у мінскіх газетах у 1903 годзе мінчанін Янкель Борухавіч Кацнбоген, у якога ўжо быў вопыт працы ў прыватнай школе ў Лодзі ў Царстве Польскім[16]. Лёс гэтай школы невядомы; хутчэй за ўсё яна праіснавала каля трох гадоў. У 1906 г. у ёй навучаліся 24 чалавекі.


УСТАВЪ
Рисовальныхъ Классовъ
И. Г. Яроменко.
въ г. МИНСКѢ.
МИНСКЪ
Типографія С. А. Некрасова
1908.

УСТАВЪ
РИСОВАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ХУДОЖНИКА Я. КРУГЕРА
ВЪ Г. МИНСКѢ.
1.
[illegible]
2.
[illegible]
3.
[illegible]
4.
[illegible]
5.
[illegible]
6.
[illegible]

Тытульны аркуш «Статута» малявальных класаў І.Яроменкі.

Старонка «Статута» малявальнай школы Я.Кругера.

Пытанне пра адкрыццё школы вырашылася толькі ў 1904 годзе, пасля прыезду ў горад энергічнага Якава Кругера (1868–1940), навучэнца майстэрні Уладзіміра Макоўскага ў Пецярбургскай акадэміі мастацтваў. Ён адкрыў у доме Венгржэцкага сваю «Малявальныя класы», у 1906 годзе перайменаваныя ў «Малявальную школу мастака Кругера». Тут пачыналі сваё навучанне будучыя славутасці «парыжскай школы» Хаім Суцін і Міхаіл Кікоін, а таксама беларускія жывапісцы Іван Ахрэмчык і Міхаіл Станюта.

Школе Кругера давялося канкураваць з «Малявальнымі класамі» другога вучня У.Макоўскага, Ігнація Яроменкі, які адкрыў іх па вуліцы Магазіннай, 6, у тым жа 1906 годзе. (Курсы, паводле дакументальных крыніцаў, праіснавалі да 1912 г.)[17].

Гэтыя дзве прыватныя школы вырашылі праблему першапачатковай мастацкай адукацыі ў горадзе на перыяд да пачатку Першай сусветнай вайны і сталі цэнтрам прыцягнення таленавітай гарадской моладзі.

Найцяжэйшай задачай аказалася стварэнне музея. Гэта зразумела: музейнае будаўніцтва вымагае вялікіх капіталаўкладанняў мецэнатаў або дзяржаўнай падтрымкі. Таму «генеалогія» мастацкіх музеяў у Мінску мае доўгую перадгісторыю. Яна пачынаецца з гісторыі прыватнага калекцыянавання і прыватных музейных збораў.

Першы музей, які меў у т. л. і значную мастацкую частку, узнік яшчэ ў 1864 г. не ў самім горадзе, а ў маёнтку археолага Аляксандра Ельскага ў Замосці пад Мінскам. Пазней ён атрымаў назву «Музей старажытнасці» і дзейнічаў да 1915 года — да смерці свайго заснавальніка. Зборы гэтага музея былі адкрыты для грамадскасці. Паводле кнігі для запісаў наведвальнікаў, з 1882 па 1915 гг. яго наведалі 234 чалавекі, хоць насамрэч колькасць наведвальнікаў была значна большая. Ельскі імкнуўся стварыць сапраўдны «краёвы» музей. Яго зборы ўлучалі вялікія калекцыі старых партрэтаў, гравюраў віленскай школы, урэцкага шкла, фарфору, гадзіннікаў, слуцкіх паясоў, старой мэблі. Пры музеі быў багацейшы архіў з аўтографамі Напалеона і ягоных маршалаў ды бібліятэка мясцовых выданняў.

Аднак Ельскі меркаваў пакінуць свае зборы ў спадчыну не Мінску, а Вільні. Частку збораў выяўленчага мастацтва — калекцыю малюнкаў — ён яшчэ пры жыцці падараваў Кракаву з нагоды юбілею Ягелонскага універсітэта. Гэтая сапраўды бясцэнная калекцыя захавалася ў Кракаве дагэтуль, хоць большая частка збораў Ельскага загінула ў рэвалюцыйныя гады ў Мінску, куды была перавезена спадкаемцамі[18].

У 1875 годзе пры губернскім статыстычным камітэце намаганнямі археолага Генрыха Татура (1846–1897) быў заснаваны Археалагічна-статыстычны музей, які размясціўся у губернатарскім палацы. Характар збораў музея абвяргаў ягоную назву: ён меў і мастацкую частку, якая ўлучала вялікую колькасць старадрукаў з мінскіх манастыроў і каля 1000 народных вырабаў[19].

Большая частка мастацкіх калекцый знаходзілася не ў Мінску, а за горадам — у дваранскіх сядзібных зборах. Такое збіральніцтва было ў гэтым асяроддзі традыцыйным, вялося з пакалення ў пакаленне і лічылася неабходным складнікам шляхецкай культуры.

Станькаў графа Эмерыка Гутэн-Чапскага (1818–1896) з ягонай бясцэннай нумізматычна-жывапіснай калекцыяй, перавезенай незадоўга да смерці графа ў Кракаў, Гарадок Тышкевічаў, Лошыца Любаньскіх, Анопаль Радзівілаў, Ракаў Здзіхоўскіх, Сула Ленскіх з адмысловай калекцыяй французскага жывапісу, Русіновічы Уняхоўскіх, Сляпянка Ваньковічаў, Русаковічы Вейсенгофаў, Ігнацічы Ельскіх і мноства іншых фальваркаў на Міншчыне, нібы своеасаблівымі каралямі з «культурных гнёздаў», акаймоўвалі Мінск. Гэтыя невялікія, але старанна падабраныя фамільныя зборы былі астраўкамі прафесійнага мастацтва ў неабсяжным моры народнай сялянскай культуры беларусаў. Шляхецкія фальваркі былі, па сутнасці, сядзібамі-музеямі мясцовай і еўрапейскай культур.

«Ліберальныя» 1900-ыя гады прынеслі новую хвалю музейнага будаўніцтва. Ініцыятарамі арганізацыі музеяў найчасцей выступалі разнастайныя грамадзянскія арганізацыі і аб'яднанні — таварыствы і камітэты.

У 1908 годзе пры Мінскім царкоўным гісторыка-археалагічным камітэце быў адкрыты Царкоўна-археалагічны музей, куды паступіла частка калекцый з музея Г.Татура. Для музея быў узведзены спецыяльны будынак (цяпер Дом мастацтваў на праспекце Ф.Скарыны). Яго загадчык А.К.Снітко сам праводзіў экскурсіі, вёў археалагічныя раскопкі. Для наведвальнікаў музей быў адкрыты толькі па нядзельных днях пасля абеду. У яго зборах было 1363 экспанаты, галоўным чынам прадметы рэлігійнага культу — адзенне, пасудзіны, крыжы, іконы, вельмі рэдкія рэлігійныя кнігі XV–XVIII стагоддзяў. Падчас Першай сусветнай вайны музей быў эвакуяваны ў Разань, адкуль вярнулася толькі частка збораў, перададзеная ў 1922 годзе Беларускаму дзяржаўнаму музею[20].

Праз два гады ў Мінску ствараецца Мастацка-прамысловы музей у новым, узведзеным у 1905 годзе будынку Камерцыйнай вучэльні ў Васільеўскім завулку (цяпер раён універсітэцкага гарадка, будынак не захаваўся). Ягоным заснавальнікам было «Таварыства мастацка-прамысловага музея» на чале з яго старшынёй Б.І.Чыханавым. Музей складаўся з 4 аддзелаў — мастацкага, прамысловага, педагагічнага і гістарычнага. Мастацкім аддзелам музея загадваў Ігнацій Яроменка, сябрам праўлення быў Янкель Кругер. Музей пачаў фарміраваць сваю калекцыю з твораў мясцовых мінскіх мастакоў. Таварыства паспела выдаць дзве штогадовыя справаздачы пра сваю дзейнасць і распалася[21].

У 1912 годзе па ініцыятыве Таварыства аматараў прыродазнаўства, этнаграфіі і археалогіі на рагу Захар'еўскай і Серпухоўскай, у доме Федаровіч (цяпер Галоўпаштамт), адкрыўся гарадскі музей. Ён існаваў за кошт штогадовых асігнаванняў гарадской управы ды ахвяраванняў прыватных асобаў. У гэтым музеі таксама быў мастацка-прамысловы аддзел. Дэманстраваліся таксама зборы прыватных асобаў. У 1913 годзе на падставе сабраных экспанатаў праводзілася мастацка-этнаграфічная выстава. Музей праіснаваў да 1915 года, а ў 1920 годзе уладальніца дома Федаровіч перадала частку захаваных ёй экспанатаў у Мінскі абласны музей.

Усе зборы гэтых музеяў мелі гісторыка-краязнаўчы характар, іх мастацкая частка займала нязначнае месца.

Патрэба ў мастацкім музеі як арганізацыі, што клапоціцца пра ўлік і захаванне твораў выяўленчага мастацтва, асабліва востра адчувалася ў гады Першай сусветнай вайны, калі Мінск аказаўся ў прыфрантавой паласе і прымаў бясконцую плынь уцекачоў з захаду, у тым ліку і мастакоў. З 1914 года ў Мінску жывуць мастакі браты Караль і Рычард Біске.

Пагроза знішчэння помнікаў культуры ў ваенны час выклікала

Мінская камерцыйная вучэльня ў Васільеўскім завулку. Пачатак XX ст.

арганізацыю ў Мінску ў сакавіку 1916 года «Аддзела аховы помнікаў мастацтва і культуры ў Мінску». На дзейнасці гэтай арганізацыі, якая ўзяла на сябе функцыі збору помнікаў культуры, варта спыніцца асобна. У снежні 1918 г. Таварыства было перайменавана ў «Mińskie Koło Warszawskiego Towarzystwa Opieki nad zabytkami przeszłości». Ягонай дзейнасці прысвечаны артыкул у «Tygodniku Ilustrowanym» за 1918 год[22]. У Таварыства ўваходзілі і многія мінскія мастакі — Б.Адамовіч, К. і Р.Віске, Г.Вейсенгоф, З.Ленскі, Т.Корзан.

За тры гады працы Таварыства правяло 15 выратавальных экспедыцый па інвентарызацыі помнікаў культуры і мастацтва, выдала серыю паштовак з помнікамі Навагрудка, правяло 21 лекцыю па гісторыі мастацтва для шырокай грамадскасці. З прыфрантавой паласы ў Мінск было звезена каля 600 пакункаў з помнікамі мастацтва і 36000 асобных адзінак. Усё вывезенае інвентарызавалася, праходзіла навуковую апрацоўку, фатаграфавалася. Таварыствам было зроблена больш за 4000 фотаздымкаў і замалёвак помнікаў архітэктуры Беларусі, знята 100 відаў старых будынкаў у гарадах, 60 відаў драўляных цэркваў і касцёлаў, сабрана інфармацыйная картатэка з 4000 картак з апісаннем помнікаў, да якіх нельга было наблізіцца. Гэтыя віды і апісанні меркавалася выкарыстоўваць пры далейшай рэстаўрацыі.

Інвентары прадметаў мастацтва ўяўлялі сабой не меншую каштоўнасць. Супрацоўнікі Таварыства апісалі шэраг мастацкіх збораў у сядзібах прыфрантавой зоны, сабралі мноства звестак пра прадметы мастацтва, што знаходзіліся там. Найважнейшыя карціны і помнікі фатаграфаваліся — такіх фотаздымкаў у архіве Таварыства было каля 500. Асаблівая ўвага надавалася выяўленню твораў мастакоў Літвы і Беларусі, якія лічыліся польскімі, — Рустэма, Ваньковіча, Дамеля, Казакевіча, Пешкі, Гесэ і інш. Некаторыя помнікі былі ўпершыню адкрыты, напрыклад «Аўтапартрэт» Ваньковіча, карціны Дзюрэра, Гальбейна, Рэмбрандта. На жаль, некаторыя першакласныя работы Бачарэлі, Лампі, Арлоўскага, Чаховіча, Норбліна, многіх невядомых мастакоў еўрапейскіх школаў так і не былі заінвентарызаваны і сфатаграфаваны.

З маёнткаў звозіліся ў Мінск і адпраўляліся ў Варшаву найкаштоўныя помнікі культуры Беларусі — урэцкае шкло, карціны Дамеля, Ваньковіча, Смуглевіча, Пешкі, Рустэма, старыя гравюры, фарфор, слуцкія паясы, бронза, сядзібныя бібліятэкі і архівы. Па-рознаму ставіцца сёння да гэтай акцыі — і як да культурнага спусташэння, і як да выратавання мастацкіх каштоўнасцяў...

Мноства помнікаў мастацтва загінула ў Мінску падчас Першай сусветнай вайны і рэвалюцыі, грамадзянскай і Другой сусветнай войнаў. Не ўсё захавалася і ў Варшаве, разбуранай падчас Варшаўскага паўстання 1944 года. Але, безумоўна, мноства з вывезеных тады помнікаў ацалела ў польскіх архівах і музеях. Бясцэнны для гісторыкаў мастацтва Беларусі фотаархіў «Мінскага аддзела помнікаў» у Варшаве яшчэ не знойдзены — толькі ён здольны дакладна акрэсліць памеры згубленага і выратаванага.

1910-ыя гады завяршае апошняя, на жаль, няўдалая спроба будаўніцтва мастацкага музея ў Мінску. Ініцыятыва належала зноў прадстаўніку рода Ельскіх, які Адам Мальдзіс вельмі трапна назваў «знакавым» родам Беларусі, — пляменніку Аляксандра Ельскага Вільгельму (1867–1919).

Вільгельм Ельскі, які разбагацеў на племяннай жывёлагадоўлі ды вырошчванні дарагіх сартоў ружаў у сваім маёнтку Ігнацічы пад Мінскам, працягваючы справу дзядзькі, сабраў найкаштоўную мастацкую калекцыю старога і сучаснага польскага жывапісу. У ягоныя зборы ўваходзілі карціны Яна Матэйкі, Аляксандра Герымскага, Леана Вычалкоўскага, Генрыха Шымлера, Генрыха Вейсенгофа і многіх іншых польскіх мастакоў мяжы стагоддзяў. Неблагой была і ягоная калекцыя еўрапейскага жывапісу. Частка карцін загінула ў 1917 годзе падчас рэвалюцыйных хваляванняў. Калі ў жніўні 1919 года польскія войскі ўвайшлі ў Мінск, Вільгельм Ельскі вырашыў падараваць рэшту сваёй калекцыі гораду і заснаваў у Мінску мастацкі музей.

Праект музея быў замоўлены дальняму сваяку Ельскіх, мастаку Ігнацію Урублеўскаму (1858–1953), ураджэнцу Гродзеншчыны. Планы мінскага мастацкага музея захаваліся ў архіве Анджэя Ельскага ў Радаме і былі нядаўна апублікаваны даследчыцай Ірынай Марачкінай[23].

Музей мусіў быў уяўляць сабой 2-ярусную пабудову вышынёй больш за 20 метраў (узровень сучаснага сямiпавярховіка) з пяціўзроўневым прынцыпам паказу экспазіцыі. Асаблівасць музея — ягоны анфіладны цыркульны план з невялікімі ўтульнымі заламі з натуральным асвятленнем і 12-метровым круглым унутраным дворыкам.

На жаль, да будаўніцтва справа не дайшла: Вільгельм Ельскі раптоўна памёр у снежні 1919 года. Гэты першы мінскі буйны мецэнат і фундатар пахаваны на Кальварыйскіх могілках у Мінску. Летам 1920 г. польскія вайскі былі выбіты з Мінска Чырвонай арміяй, і калекцыя Вільгельма Ельскага канчаткова згубілася у ваенным ліхалецці.

На момант усталявання савецкай улады ў Беларусі культурная прастора краіны ўяўляла сабой «краявід пасля бітвы» — папялішча.

Шляхецкія сядзібы і палацы магнатаў — традыцыйныя аазісы еўрапейскай культуры ў Беларусі — былі знішчаны ці разрабаваны, помнікі мастацтва вывезены ці страчаны, мастацкія школы разбураны, музеі эвакуяваны ўглыб Расіі, мясцовыя мастакі пагінулі ад хваробаў у гады вайны, былі эвакуяваны ці эмігравалі. Цэлая «культурасфера» — старое мастацкае асяроддзе, якое цяжка стваралася на працягу амаль паўстагоддзя, — разбурылася ўмомант і сышло ў нябыт. Трэба было будаваць «новы свет» у «до основанья разрушенной» краіне ужо з новай, рэвалюцыйнай савецкай ідэалогіяй.

Характэрна, што новая ўлада цудоўна разумела ідэалагічнае і выхаваўчае значэнне музеяў. Таму ўжо ў першыя гады існавання савецкай Беларусі ў Мінску, які змяніў свой статус губернскага горада на горды назоў сталіцы БССР, у 1919 г. быў адкрыты абласны музей, а ў 1922 г. — Беларускі дзяржаўны музей, які сабраў у сваіх фондах усё ацалелае пасля войнаў і рэвалюцыяў, што прыносіліся па краіне. Штампы ягоных збораў (БДМ) стаяць на многіх калекцыях дарэвалюцыйнага перыяду у Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі і Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі, яшчэ некалькіх музеяў і архіваў.

Як «рассаднік нацдэмаўшчыны», музей быў расфарміраваны ў сталінскія 1930-ыя пасля арышту ягонага дырэктара Вацлава Ластоўскага. Мастацкая частка музейных збораў паступіла ў Дзяржаўную карцінную галерэю, якая адкрылася толькі ў 1939 годзе (першы дырэктар — мастак-прыкладнік Н.П.Міхалап (1886–1979). Менавіта яе і прынята называць першым беларускім (і мінскім) мастацкім музеем. Але гэты новы, не менш драматычны перыяд гісторыі мінскіх музеяў складае ўжо наступную старонку мастацкага жыцця Беларусі.

Генрых Вейсенгоф. Часопісная застаўка "Вайна". Туш, пяро, 1918.

---

[1] Усава Н. Беларускія вандроўкі Юзафа Пешкі // Наша вера. 1999. №1 (7). С. 29–35.

[2] Пигорев Х. Мураново. М., 1948. С. 73, 81–82.

[3] Słownik Geograficzny Królewstwa Polskiego i innych krajów Słowiańskich. Warszawa, 1885. S. 454, 465.

[4] Сыракомля У. Добрыя весці. Мн., 1995. С. 341.

[5] Пра беларускіх мастакоў, выпускнікоў Пецярбургскай акадэміі мастацтваў ёсць толькі дробныя згадкі: Алексеева Т.В. Художники школы Венецианова. М., 1982. С. 224; Русская дореволюционная и советская живопись в собрании НММ Беларуси. Под научной редакцией Е.К.Ресиной. Мн., 1995. Т. 1, С. 239.

[6] Некаторыя звесткі пра К.Я.Ермакова можна знайсці ва ўспамінах пра Рушчыца К.Ціхага: «Тут жа, на гімназічнай лаўцы, пачалося ягонае навучанне малюнку і прыйшло мастацкае майстэрства. З ранніх гімназічных гадоў, з другога па восьмы клас, наведваў ён урокі малюнка... Настаўнікам быў Казьма Якаўлевіч Ермакоў, выхаванец Пецярбургскай акадэміі мастацтваў (Цэнтральнай вучэльні тэхнічнага рысавання ў Маскве) (Строганаўскай. — Н.У.). Быў гэта чалавек горды, можа, занадта суровы ці такім здаваўся, а ўвогуле добры і шчыра адданы сваёй справе. Хоць ён прытрымліваўся старых метадаў навучання — перамалёўвання з гіпсавых мадэляў, — яму ўсё ж удавалася навучыць малюнку тых, хто меў да гэтага жаданне і здольнасці. Рушчыц захаваў пра яго ўдзячную памяць, успамінаў заўжды з цеплынёй і павагай. Нічога дзіўнага, што і настаўнік ганарыўся сваім вучнем і любіў яго. У мяне захаваўся надпісаны для Рушчыца фотаздымак Ермакова 1913 года, дзе апошні называе яго «такім дарагім для мяне Фердынандам Эдвардавічам». — Ferdynand Ruszczyc. Życie i dzieło. Wilno, 1939. S. 26.

[7] Палеес С. Першыя мастацкія выстаўкі // Літаратура і мастацтва. 1955. 6 верасня.

[8] Палеес С.Д. Старэйшы мастак-педагог // Літаратура і мастацтва. 1941. 12 красавіка.

[9] Лісаў А. Перадзвіжнікі і беларуска-літоўскі рэгіён // Мастацтва. 1999. № 3. С. 35–37.

[10] Zeliński J. Próba biografii Bogusława Adamowicza // Pamiętnik Literacki. LXXIV. 1983. Z. 3. S. 293–308.

[11] Tygodnik Wileński. Pismo ilustrowane. Wilno, 1911. № 14.

[12] Ferdynand Ruszczyc. Życie i dzieło. Wilno, 1939. S. 82.

[13] Минские ежедневные ведомости. 1912. 15 апреля; (НИА) РБ. Ф. 467, воп.1, адз. зах. 1.

[14] Минские губернские ведомости. 1891. 3 мая. С. 1–2.

[15] Пра А.М.Папова гл.: Садовень В.С. Русские художники-баталисты XVIII–XIX вв. Тут цікавасць уяўляе запіс у дзённіку маладога Ф.Рушчыца, зроблены ў Мінску 16 мая 1895 года: «Па запрашэнню А.Папова раніцай зайшоў да яго. Доўга гаварылі пра мастацтва і мастакоў, а потым разам пайшлі на габрэйскія могілкі. Сядзелі побач, але пісалі розныя віды. У тэхніцы нашай вялізная розніца: ён трактуе прадмет, як большасць мастакоў (не надта звяртаючы ўвагу на малюнак), а я — больш у манеры Шышкіна. Можа быць, таму, што быў у таварыстве жывапісца, да таго ж прафесійнага, пісаў нясмела і эцюдам незадаволены, іншыя мае нашмат лепшыя». — Ferdynand Ruszczyc. Dzienniki. Cz.1. Warszawa, 1994. S. 30.

[16] Strzałkowski J. Artyści, obrazy i źbieracze w Łodzi do 1918 roku. Łódź, 1991.

[17] Вусава Н. Мастацкая адукацыя на Беларусі ў канцы XIX — пачатку XX стагоддзя // Беларуска-рускае культурнае ўзаемадзеянне канца XIX — пачатку XX ст. Віцебск, 1995. С. 42.

[18] Марачкіна І. Руплівец з Замосця // Дзеля блізкіх і прышласці. Матэрыялы міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Універсітэты Ельскіх» (да 165-годдзя з дня нараджэння Аляксандра Ельскага). Мн., 1999. С. 74–78.

[19] Даўгяла З.І. Матэрыялы аб музэі Г.Х.Татура ў Менску. Запіскі аддзела гуманітарных навук. Кн. 8. Працы класа гісторыі. Менск, 1929.

[20] Шибеко З.В., Шибеко С.Ф. Минск. Страницы жизни дореволюционного города. Мн., 1993. С. 291.

[21] Отчет о деятельности Общества художественного музея при Минском Коммерческом училище и состоянии музея за 1910 год. Минск, 1910.

[22] S.D. Mińskie Koło Warszawskiego Towarzystwa Opieki nad zabytkami przeszłości // Tygodnik Ilustrowany. 1918. № 21–22, S. 254–255.

[23] Марачкіна І. Руплівец з Замосця... С. 74–78.

Зянон Ленскі. Партрэт Эльжбеты Васілеўскай, сястры мастака. Алей, 1903. Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь.

Е.Брандт. Партрэт Зянона Ленскага. Алей, 1888–1895. 52х36. Прыватны збор, Варшава.

Калядныя мроі

Валянціна ВАЙЦЯХОЎСКАЯ

"З новым шчасцем!" Выстава ў мастацкім цэнтры "Жыльбел", Мінск. 23 снежня 2000 года — 15 студзеня 2001 года. Куратар — Вольга Каваленка

Мастацкі цэнтр «Жыльбел» — адзін з «доўгажыхароў» сучаснага мастацкага працэсу. За дзесяць гадоў вызначыўся твар галерэі, склалася немалая калекцыя. Стратэгія галерэі бачыцца як свабодны і шырокі пошук з компасам уласных густаў. Але і з апірышчам на адмыслоўцаў. Шэраг мастацтвазнаўцаў працавалі тут у розныя гады па замове ўладальнікаў. Гэта таксама вызначала «несалонны» ўзровень выстаў і шматаблічнасць іх. І — канцэптуальнасць. Так, кожная выстава ў «Жыльбеле» нясе пэўную ідэю і рэжысуру. Хоць апошнім часам выставы ладзяцца ўсё радзей, каардынаты тыя самыя: добры густ і паяднальная думка.

Канцэпцыя гэтае выставы — амаль утопія: «Перадкалядная і пераднавагодняя круталерць — дзіўны час ілюзій і кружэння сэрца. Нават самыя стойкія рэалісты-прагматыкі не ў стане ўтрымацца ў гэты час ад спакусы хоць на імгненне збегчы ад празаічнай рэчаіснасці і апынуцца ў незвычайным і загадкавым, а таму асабліва прыцягальным святочным сне».

Так, безумоўна, утапічныя самі гэтыя святкаванні «новага года, новага стагоддзя, новага тысячагоддзя»! Гэтыя чаканні і зычэнні нечага неймавернага, «дазволены» эйфарычны ірацыяналізм, захапленне нумералогіяй. Іншыя святы мы ўспрымаем працей, звычайней, пасля іх застаёмся з усім сваім і знутры, і звонку. Але гэтае дае на нейкі непрацяглы час збаўленне ад будзённасці, штодзённага рэалізму (каму ўдаецца), чаканне цуду (проста цуду, бясплатнага!), пакідае адчуванне нейкага светлага ўспаміну-перадышкі або расчаравання, а часцей іх спалучэння ў розных прапорцыях.

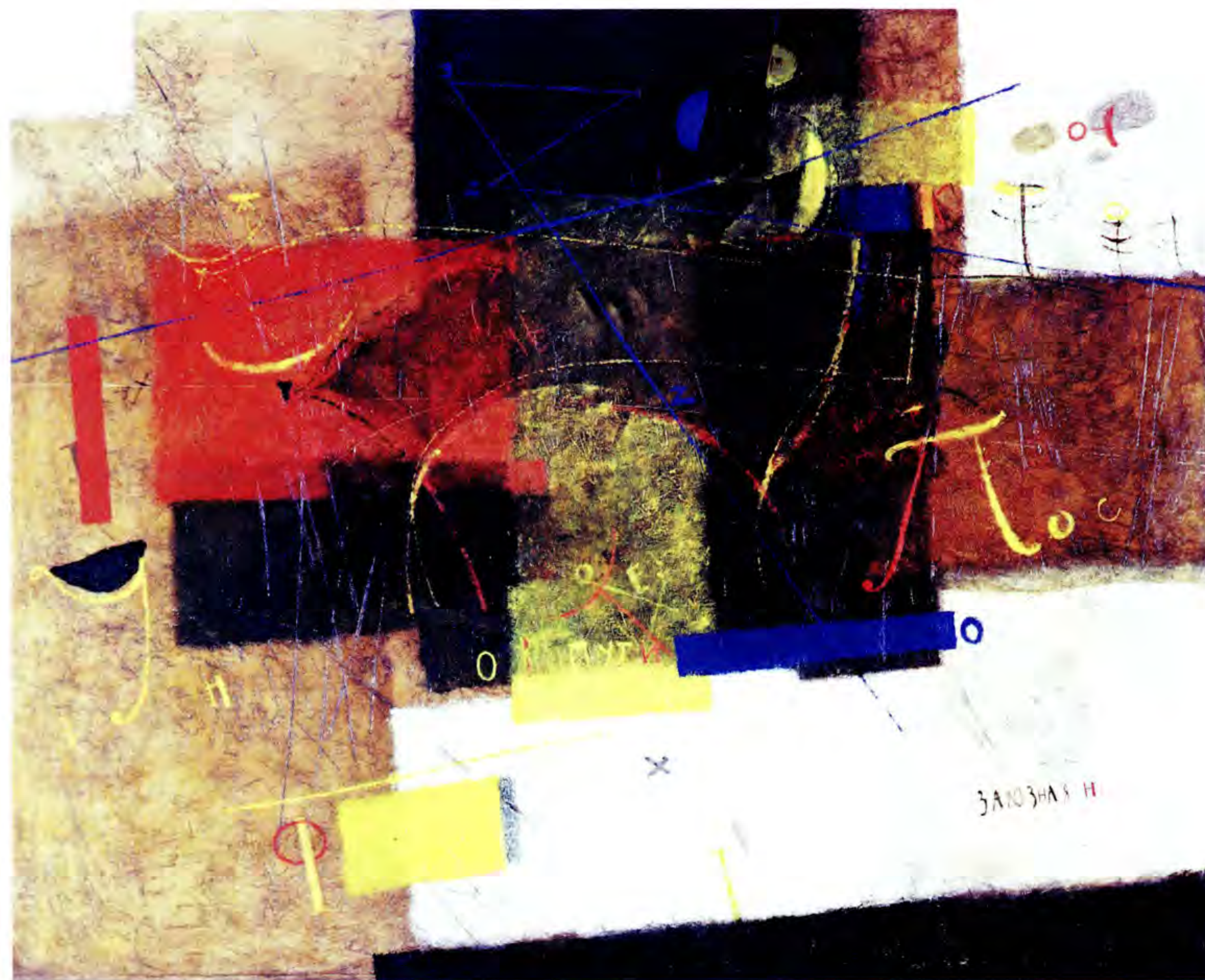
Калі на вернісажы аўтары, якія распавядаюць, па завядзёнцы, пра свае задумы і творы, арганічна аддаліся маскарадным пераўвасабленням, то кожнае адпавядала нейкай адмысловай якасці менавіта гэтага мастака. Гэтаксама іх творы з'яўляюцца ў той ці іншай ступені балансам паміж надзеяй і сарказмам, захапленнем і расчараваннем, вечнай прыцягальнасцю свята-жыцця і вечнай ягонай ілюзорнасцю.

І выстава шмат у якіх сваіх праявах — антыутопія. Канцэпцыя была адкрытай для розных мастакоўскіх выказванняў, а мастак, як вядома, карыстаецца замовай або прапановай, толькі каб выказаць уласныя думкі, карэкцыю зведвае хіба што форма падачы. Акрамя таго, значная частка паказаных твораў увогуле пісалася не спецыяльна для яе, а была прапанавана з «уласнага запасу» мастакоў.

Знешне «тэме» найбольш адпавядала палатно Сяргея Малішэўскага «Кампазіцыя з ёлкай» (2000). Рэчавы хаос ягоных твораў тут набыў форму святочнай ёлкі. На ёлцы і пад ёю звычайныя вобразы мастака — аголеныя жанчыны (часам з крылцамі матылькоў) і асобныя фрагменты жаночых целаў. Прысутнічаюць і іншыя ўлюбёнцы жывапісца: конікі, сабачкі, рыбы адчужана-злавеснага выгляду. Але ёсць і саступкі «банальнаму густу» — ёлачныя пацеркі, зоркі, свечкі, «фрагменты» Дзеда-Мароза, пудэлачкі, перавязаныя стужкамі, з невядомымі падарункамі. Бляклы цялесны колер адных частак, бляклы пяшчотны іншых, змрочнае барвовае тло, чырвоная падлога. Хаос ці гульня ў хаос мастакоўскай свядомасці мае даволі прыемную форму, прывабную афарбоўку. Увогуле, твор нагадвае дзіцячую гульню, у якой трэба абводзіць у блытаніне ліній патрэбныя, каб выявіць, хто сярод іх схаваны. Падабенства ўзмацняецца наіўнай графікай подпісу — як на вучнёўскім сшытку. Гэткае спалучэнне рэмінісцэнцый Босха, млявых тонаў і бязрадаснага эратызму сэцэсіі з сучасным прымітывізмам (і сарказмам).

Свет дзіцячага малюнка, дзіцячых гульняў адмыслова скарыстаны Сяргеем Грыневічам (Гродна) — «Гульня ў класікі», «Мастак і мадэль», «Вежа» (усе — 2000). Часам мастакі звяртаюцца да такой эстэтыкі, каб надаць сабе і сваім творам большай свабоды, шчырасці, бестурботнасці. Іншае ў Грыневіча. Якасцю фарбаў — штучна яскравых, максімальна рэзкімі кантрастамі колераў, значнай прысутнасцю цёмна-сіняга і чорнага мастак утварае атмасферу ўсеагульнага напружання і драматызму, навакольны свет падаецца прымітыўным і небяспечным, але, магчыма, для мастака ў гэтай пярэстасці і дысгармоніі асаблівая прыцягальнасць. А можа, ён проста правакуе гледача, прапануючы яму базарную, «дзікунскую», «варварскую» эстэтыку, на якой выхоўваецца глядач, — гранічную прымітыўнасць у спалучэнні з гранічнай кідкасцю. Гэткае сучаснае «наце вам!». Магчыма, тут і міжвольная трывога за лёс цяперашніх дзяцей, у якіх столькі магчымасцяў, як ніколі, але і столькі цяжкасцяў, столькі спакусаў у гэтым «базарным» свеце. Усё вельмі ярка, прывабна і мітуслівa, а за гэтым — адвечны цяжкі духоўны выбар. У «Вежы» выяўлены нейкі аб'ём, сабраны з дзіцячага рознакаляровага канструктара. Яго можна чытаць як прыпадабненне ёлцы, але не менш ён нагадвае Вавілонскую вежу — сімвал недарэчных чалавечых высілкаў. Дарослыя са сваіх дарослых прыладаў, як дзеці са сваіх дзіцячых, узводзяць свае дарослыя збудаванні, ладзяць сваё дарослае жыццё. Дзіцячы малюнак — мысленне «архетыпамі», і мастак уключае архетып Вавілонскай вежы ў традыцыйны шэраг.

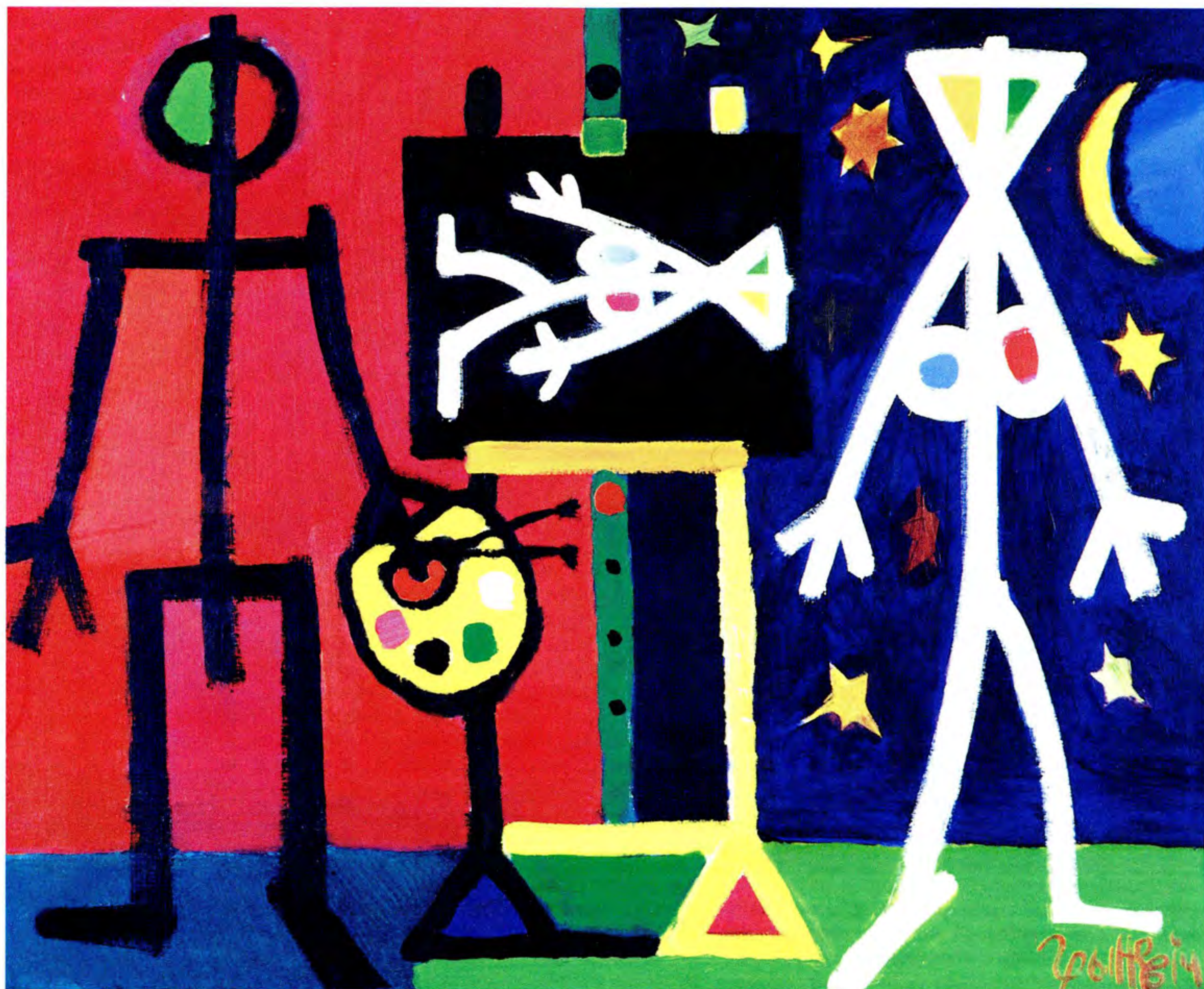
Цытаты з сусветнага мастацтва, гісторыі, рэчавага і ідэйнага шырспажыву, уласнае творчасці на хлебе-глебе поўняць невялікую трохчасткавую інсталяцыю-асамбляж Артура Кліна «З новым тысячагоддзем!» (2000). Клінаў, безумоўна, самы разумны і таленавіты блазан у мастацтве нашае краіны. Дасціпны і цынічны, пакутны і сентыментальны, ён выяўляе сваё светабачанне праз жарт, як і належыць блазну. Гэты шлях нагадвае звычаі герояў «Аліса ў Залюстроўі»: каб некуды прыйсці, ім трэба было скіравацца ў адваротны бок. Аднак адчуваецца ў гэтым творы некаторая стомленасць мастака, напэўна, мінулым тысячагоддзем. І то сказаць, якія мастацкія дзеі рабіў Клінаў у ягоныя (тысячагоддзя) апошнія гады!



Творы з серыі «Напоі» (1999—2000) Зоі Луцэвіч намаляваны ў яе звычайнай манеры рознакаляровых аскепкаў: «Гарэлка», «Крывавая Мэры», «Тэкіла», «Марціні і Б'янка», «Удава Кліко», «Кампары». Гэтая манера тут пераканаўча дэманструе шкоду алкаголю, ягоны ўплыў на распад асобы. Цяжка прыдумаць штосьці лепшае для плакатаў Міністэрства аховы здароўя. Хоць, напэўна ці безумоўна, намеры мастачкі былі зусім іншыя, цалкам геданістычныя. А тут яшчэ Юдзіф (вельмі далёкая ад біблейскай духоўна дасканалай, бездакорнай прыгажуні) з галавой Алаферна ў «Крывавай Мэры»...

Творы Наталлі Залознай «Тая, што плыве» (1995) і «Кампазіцыя» (2000) — для жывапісна гурмана. Яны былі зроблены не з нагоды выставы, але ў іх прысутнічае сапраўды святочны, прыўзняты дух. Гэта абумоўлена і заўсёдным узвышаным, няпобытавым ладам яе палотнаў, і тым, што з некаторага часу яна пачала ўводзіць у тонкую і празрыстую, не без меланхоліі ха-

Наталля Залозная. Кампазіцыя 2. Алей, 2000. 80x100.



Сяргей Грыневіч.
Мастак і мадэль.
Алей, 2000. 81x100.

лодную жывапісную тканку сваіх палотнаў гарачыя колеры. І гэта відавочна пашырыла дыяпазон гучання кожнага асобнага твора.

Нечаканым падаўся твор Алеся Ксяндзова «Цар-рыба» (2000). Напружанасць ягоных работ дзесяцігадовае даўніны, аскетызм, «канспектыўнасць» наступнага перыяду быццам бы злучыліся ў манументальнасці, прастаце і глыбіні сучаснага. Акцэнтаваны прыём вылучэння галоўнага персанажа фактурай і колерам мяжуе з эклектызмам, рознастылёвасцю, але дакладна адпавядае іншай прыродзе King Fish, яе самадастатковасці і адзіноце. Нягледзячы на прыхаваны драматызм, а магчыма, неад'емна ад яго, твор праменіцца ўсмешкай мастака.

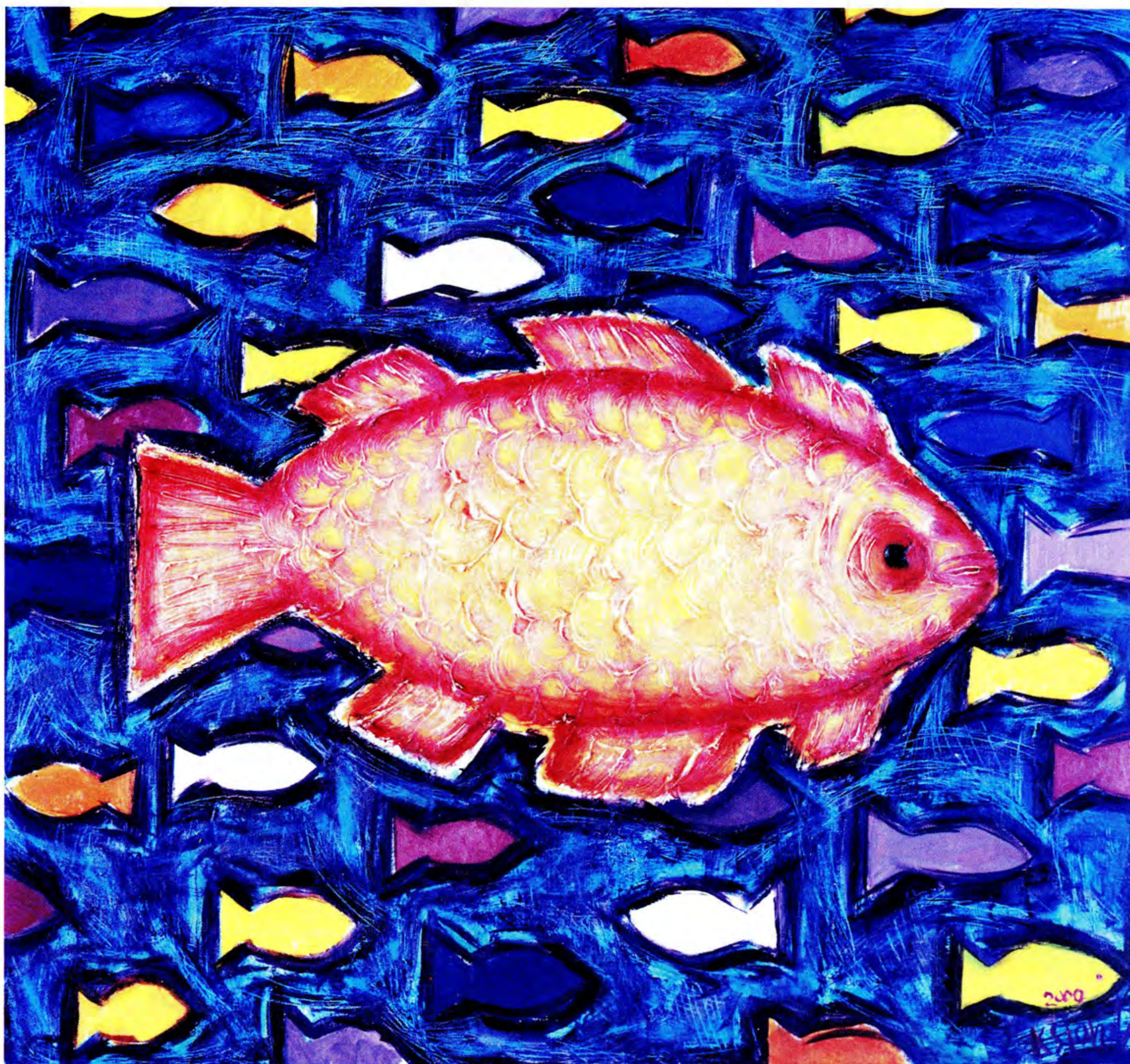
Былі на выставе і творы Леаніда Хобатава. «Праламленне» (1999) — эцюд пераважна ў чырвона-карычневай гаме на тэму пераўвасаблення (трансфармацыі) арганічнай формы ў геаметрычную ці наадварот. І «Сон» (1999) — «пустыня бязводная», дзе няма жыцця, няма думкі, няма пачуццяў, няма нічога, акрамя адчування гранічнай спустошанасці. Але застаецца надзея, бо гэта толькі цяжкі сон.

Магчыма, лепш за ўсё адпавядаў «тэме», калі прыняць самай навагодняй сутнасцю здзяйсненне малаверагоднага, — «Палёт» (2000) Анатоля Кузняцова. Гэта сапраўды палёт — формула палёту, адчуванне палёту, захапленне палётам, страх палёту. Твор Кузняцова прыпадабняецца жывапіснай каліграфіі, што акцэнтуецца характарам подпісу. Як каліграфема, ён мае знешнюю «прастату», нешматслоўе і гранічную насычанасць сэнсам. Як твор з выяўленчымі рысамі і насычаным колерам, ён заўважальна кранае сферу пачуццяў.

Зразумела, што на іншага гледача ўсе гэтыя творы маглі зрабіць зусім іншае ўражанне. «Мастацтва павінна дапамагаць дыханню». Але пры ўсім нашым падабенстве усе мы дыхаем па-рознаму.

Чаму ж мастацтвазнаўца падаецца ў гэтым выпадку больш аптымістычным і «легкадумным», чым мастакі? Напэўна, таму, што тэарэтыкі бачаць свет больш адцягнена, больш разумова, акрамя таго, дзякуючы сваёй «тэарэтычнай» адукаванасці, ведаюць, што «ўсё было» і, адпаведна, «міне і гэта». А мастак — люстэрка, калі ён не адыходзіць ад жыцця (і калі адыходзіць — таксама, толькі інакш). Ён спыняе імгненні, якія яны ёсць, няхай апасродкавана, складана, часам «з дакладнасцю наадварот». Такія, значыць, імгненні, такія, значыць, «люстэркі».

Леанід Хобатаў.
Праламленне.
Алей, 1999. 140x145.



Алесь Ксяндзоў.
Цар-рыба.
Алей, 2000. 100x100.

Анатоль Кузняцоў.
Палёт. Алей, 2000.
95x100.

Зоя Луцэвіч. Тэкіла.
Алей, 2000. 60x50.

Сяргей Малішэўскі.
Кампазіцыя з ёлкай.
Алей, 2000. 120x80.

Шэкспір у прасторы сімвала

Вольга СУСЛАВА

Балет-сімвал «Макбет» В.Кузняцова — Н.Фурман

Адна з галоўных функцый мастацтва на працягу ўсяго перыяду яго існавання — захаваць шматмерны сусвет сэнсу. Прычым кожны з відаў мастацтва валодае сваімі сродкамі для выкання гэтай місіі. Агульнымі аказваюцца механізмы кадзіравання розных сэнсавых граняў — такія як сімвал, алегорыя і інш. Творы мастацтва, якія ўтрымліваюць у якой-небудзь форме пласт сімвалаў, адначасова спрыяюць і захаванню сэнсу, і частковаму яго ўспрыманню. Такім творам у сучасным беларускім мастацтве з'яўляецца балет-сімвал «Макбет» **(кампазітар Вячаслаў Кузняцоў, лібрэта, харэаграфія і пастаноўка Наталлі Фурман)**, музыка якога была напісана ў 1999, а спектакль пастаўлены ў 2000 годзе.

Жанр балета вызначаны аўтарамі як *«балет-сімвал»*. Вылучэнне сімвала ў якасці грунтоўнай, атрыбутыўнай катэгорыі дае падставу для разумення асноўных асаблівасцяў сэнсавага і кампазіцыйнага планаў спектакля. Звычайна творы, заснаваныя на сімволіцы, існуюць у своеасаблівай шматслойнай прасторы. Першы яе слой — рэальнасць дзеяння (сцэнічнага, літаратурнага, музычнага і г. д). Другі слой, які паглыбляецца каранямі ў першы, — сімвалічны, рэальнасць сімвала, зона мяжы тэксту і сэнсу, адзін бок якой ёсць частка тэксту, другі ж адкрывае выхад у сферу сэнсу. Трэці вялізны слой — бясконцая і разнастайная рэальнасць сэнсу і вобраза, адзіная і шматгранная.

Адметная рыса балета-сімвала «Макбет» у пачатковай адсутнасці першага слоя. Усё дзеянне сканцэнтравана ў сімвалічным полі. У прасторы твора на першы план выходзіць не рэальнасць людзей, пачуццяў, з'яў, але рэальнасць сімвалаў, іх рух і ўзаемаасвятленне. Адносіны да гэтага сімвалічнага слоя як да асноўнага спрыяюць некатораму набліжэнню сэнсавага слоя, аднак ад гэтага ён не робіцца больш даступным, — наадварот, «згорнутасць» сэнсу з'яўляецца яшчэ больш відавочнай.

Таму і падыход да твора Шэкспіра набывае досыць незвычайныя рысы: асаблівая ўвага стваральнікаў засяроджана на сімволіка-алегарычным пласце трагедыі. У балеце практычна няма сюжэтнай лініі самой па сабе, яна ўзнікае толькі ў паслядоўнасці алегарычных карцін. Тут мае месца не проста крайняя сімвалізацыя шэкспіраўскай трагедыі, але адмаўленне ад рэальна-дзейнага яе слоя, перанясенне яго «за кадр» асноўнага дзеяння дзеля высвятлення нябачных граняў сэнсу. Дзякуючы таму ў балеце адсутнічаюць усе сюжэтныя перыпетыі і адначасова на сцэне матэрыялізуюцца новыя вобразы (напрыклад, Кроў як самастойная сіла) і ўзнікаюць новыя алегорыі (напрыклад, лэдзі Макбет, якая нараджае кінжал).

Сцэна з балета. Макбет — А.Фурман, Кропля крыві — І.Сядзько.

Асноўны слой твора, такім чынам, — сімвалічны, але ён адзначаны шматпланавасцю. У агульным плане ўвесь твор з'яўляецца «макрасімвалам», які прадстаўлены рознымі гранямі і, у адпаведнасці з прыродай сімвала, мае шматлікія значэнні: так, гэты балет можа ўспрымацца як сімвал чалавечага жыцця, сімвал асноўнага закону светабудовы, так і сімвал надасобасная і пазачасавай трагедыі Шэкспіра.

Другі сімвалічны план — унутраны. Гэта сімвалы, якія ствараюць тэатральнае і музычнае дзеянне. Найбольш грунтоўныя з іх — харэаграфічныя: карона (улада), крыж (ахвярнасць), круг (вечнасць, мадэль светабудовы) і інш.; сцэнаграфічныя: карона, меч (адплата), кінжал (здрадніцтва), вянец (слава), шар (прадказанне, веды) і інш.; музычныя: удары званоў (вечнасць), круг, спіраль (рух, кручэнне, сыходжанне) і інш.

Менавіта насычанае сімвалічнае дзеянне выяўляе зваротнасць (або, па-руску кажучы, «обратимость») асноўнай ідэі шэкспіраўскай трагедыі. З аднаго боку, вядучай застаецца ідэя Адплаты, паслядоўна і рэльефна праведзеная ў творы. З другога, не менш відавочна выяўляецца ў балеце і ідэя Ахвярнасці. У цэнтры канцэпцыі аказваецца не непазбежнасць «нябеснай кары» і нават не маральны занепад асобы, што ўчыніла ліхадзейства, а ахвярны характар чалавечага існавання.

Усе асноўныя рэальныя героі становяцца ахвярамі: невыпадкова ў пралогу спектакля целы спячых Банка і Макбета нагадваюць два крыжы, прычым размешчаныя так, каб яны адлюстроўвалі адзін аднаго. Музычная і сцэнічная фіксацыя гэтага моманту падкрэслівае яго сімвалічнае значэнне: абодва героі ў выніку гінуць, але ахвяры іх узаемазваротныя. Смерць Банка, як і Дункана, неабходная для ўзвышэння Макбета і лэдзі Макбет; іх смерць, у сваю чаргу, адкрывае шлях для наступнага ўзвышэння нашчадкаў Банка.

На аснове гэтага круга Адплаты-Ахвярнасці ў балеце будуецца іншы круг, зашыфраваны сімваламі. Сярод апошніх асабліва вылучаюцца згаданы крыж, трохкутнік (прадстаўлены адначасова і як сімвал набыцця таемных ведаў, і як сімвал улады — карона) і шар (у кантэксце твора — прадказанне або веды). Паслядоўнасць і спалучэнне сімвалаў часткова тлумачаць тое сэнсавае кола, якое адлюстроўвае некаторыя законы светабудовы. У гэтым другім плане Макбет і лэдзі Макбет імкнуцца пераадолець межы сваёй прыроды і дакрануцца да недазволеных патаемных ведаў. Дзеля гэтага яны і ўчыняюць забойствы. Аднак дасягненне гэтай мэты — атрыманне недаступных ведаў (у даным выпадку ўлады) — непазбежна вядзе да распаду асобы, разбурэння чалавечай існасці. Такім чынам, з аднаго боку, героі караюцца не за здзейсненыя злачынствы, а за выхад у абсяг недазволенага; з другога боку, чалавечая прырода, якая, дарэчы, сама стымулюе рух за межы, ахвяруе героямі для ўсталявання раўнавагі ў агульнай пабудове сусвету.

Лэдзі Макбет — В.Гайко, Макбет — А.Фурман.

Зваротнасць Адплаты-Ахвярнасці з'яўляецца не толькі фармаўтваральнай рысай асноўнай ідэі балета, але і адлюстраваннем вядучага прынцыпу пабудовы канцэпцыі музычна-тэатральнага твора «Макбет». Уся *канцэпцыя* фарміруецца як сістэма люстраных адбіткаў.

Наступнае адлюстраванне утрымліваецца ў існаванні персанажаў рэальных і алегарычных. У алегарычным плане балета, у сваю чаргу, супрацьпастаўлены вобразы Ведзьмаў і Крыві.

Вобраз Трох Ведзьмаў, «трох прарочых сясцёр», прыйшлі з трагедыі Шэкспіра, дзе яны — праваднікі вышэйшай волі, прадказальнікі, уладальнікі спакуслівых і знішчальных патаемных ведаў. Балет узбагачаецца алегарычным вобразам Крыві, якая з'яўляецца пасля першага забойства і ўсё больш уладарыць да апошняй сцэны спектакля. Тры Ведзьмы і Тры Кроплі Крыві — зваротныя вобразы,

Макбет — Р.Мінін.

якія выконваюць функцыю медыумаў паміж сферамі вышэйшага (законы светабудовы) і ніжэйшага (дзеянні чалавека). Аднак яны маюць неаднолькавае паходжанне, знаходзяцца па розныя бакі восі адлюстравання (тут — падзел паміж чалавечым і пазачалавечым, дазволеным і недазволеным). У гэтым сэнсе вельмі паказальная перадача ініцыятывы дзеяння ад Ведзьмаў (пачатак спектакля, эпізадычны ўдзел у першай палове балета) да Крыві (другая палова твора).

Сэнсавыя і структурныя асаблівасці канцэпцыі па-рознаму матэрыялізуюцца ў *двух варыянтах музычна-тэатральнай кампазіцыі* балета «Макбет». *Першы*, які складаецца з пралога, шасці сцэн і эпілога, больш маштабны, замкнёны, сіметрычны ў плане пабудовы. Бадай, самым істотным звяном у ім з'яўляецца эпілог, які адсутнічае ў трагедыі Шэкспіра. Для тлумачэння прывядзём фрагмент з лібрэта Наталлі Фурман: «У павольным разгаранні святла — карона (...) у поўнай пустаце сцэны. Скрыжаваныя прамяні на ёй. З трох кутоў сцэны: бакавыя кулісы і цэнтр задніка, — выходзяць тры фігуры ў воінскім адзенні (...) і працягваюць да кароны рукі. З'яўляецца туман, зноў, як і напачатку, ведзьмы. (...) Раптоўна чуецца дзіцячы смех. І на сярэдзіну сцэны выбягае дзіця. (...) Дзіця бачыць карону: яркая цацка, — цікавіцца ёю, гуляе, прымервае. Да хлопчыка далучаецца дзяўчынка. (...) Дзеці пакідаюць карону і збягаюць удваіх. (...) Зноў з'яўляюцца ведзьмы і пускаюць мячы па скрыжаваных траекторыях. Паўза. Цішыня. Пад рэдкія ўдары званоў застылыя фігуры воінаў пачынаюць рухацца і накіроўваюцца да цэнтра сцэны і кароны. Павольна гасне святло. Заслона»[1].

Такім чынам, у гэтым варыянце балета абрамленне пралог — эпілог набліжае кампазіцыю да сэнсавай і структурнай замкнёнасці круга: ад праяў вышэйшага закону (Ведзьмы, прадказанне) — да закону чалавечай прыроды (Макбет, забойства, што нараджае Кроў) і яе распаду (смерць лэдзі Макбет і Макбета), — да адкрыцця і сцвярджэння вышэйшага закону (Ведзьмы, гульня дзіцяці з каронай).

Структура музычна-тэатральнага дзеяння, якое сканцэнтравана ў шасці сцэнах, таксама сімвалічная. Паўтор некаторых тыпізаваных сцэнічных сітуацый (дуэт Макбета і лэдзі Макбет), устойлівых харэаграфічных фігур (трохкутнік) спрыяе падзелу на чатыры асноўныя фазы. Першая фаза, найбольш маштабная, з'яўляецца своеасаблівай мадэллю для наступных. Дзеянне астатніх трох фаз няспынна сціскаецца і скарачаецца — утвараецца фігура спіралі, якая звычайна адлюстроўвае дынамічны аспект круга і азначае цэнтраімклівы рух. Наогул, сімвалічная кампазіцыя сцэнічнага дзеяння балета, якая аб'ядноўвае цэлы агульным сімвалам круга, атрымлівае наступны выгляд: круг — спіраль — круг, дзе першае канкрэтызуецца ў другім, а другое абагульняецца ў трэцім.

Другі варыянт балета, які ўзнік у працэсе пастаноўкі і з'явіўся канчатковай пастановачнай версіяй, пазначаны ўзмацненнем дынамічнага, дзейнага трагічнага аспекту. У ім зняты эпілог і зроблены істотныя купюры ў апошніх сцэнах. Дзеянне абрываецца ў момант генеральнай кульмінацыі — гібелі Макбета і сцвярджэння трагічнасці чалавечага быцця, у выніку чаго акцэнтуецца пераход да сферы чалавечага і яе самазнішчэння. Гэты варыянт больш адпавядае трагедыі Шэкспіра, у якой, як і ў балеце, робіцца раўнапраўнымі дзве магчымыя інтэрпрэтацыі твора — трагічная і сімвалічная.

Станаўленне непасрэдна *музычнай кампазіцыі* адбываецца паралельна развіццю сцэнічнай і ў цеснай узаемасувязі з ёю, але падпарадкоўваецца і некаторым іншым, аўтаномным лагічным прынцыпам. Як і ў харэаграфіі, у музыцы большай размежаванасці раздзелаў у першай палове твора супрацьпастаўляецца тэндэнцыя да паяднання ў другой. Захоўваецца і спіралепадобная накіраванасць развіцця асноўнай часткі дзеяння, але ў музычнай кампазіцыі яна набывае наступную фармальную структуру: тры віткі і прарыў ў новую музычную прастору (сцэна 6). Выхад у сферу надзвычайнай сэнсавай канцэнтрацыі, выкарыстанне іншай па адчуванню часу і прасторы матэрыі амаль відавочна адлюстроўваюць вынік — разбурэнне свядомасці і распад усіх пластоў рэчаіснасці. Эпілог, які аб'ядноўвае асноўныя тэматычныя элементы ў прасветленым гучанні, выконвае функцыю абагульнення і раўнавагі.

Як бачна з кампазіцыйных асаблівасцяў, музыка балета-сімвала «Макбет» адпавядае сцэнічнаму дзеянню, але не становіцца проста яго гукавым увасабленнем. Уласна музычны матэрыял таксама мае неілюстрацыйны характар: у творы адсутнічае ўстойлівая сувязь музычных элементаў з элементамі сцэнічнага дзеяння, у выніку чаго не ўзнікае стабільнага паралелізму харэаграфічных і музычных сімвалаў, асобных персанажаў і канкрэтных тэматычных элементаў.

Разгортванне музычнай думкі непарыўнае і адзінае, практычна ўсе інтанацыйныя элементы, нават кантрастныя на першы погляд, у працэсе руху і трансфармацыі выяўляюць сваю агульнасць, здольнасць да ўзаемазваротнасці. Дарэчы, такая першапачатковая тэматычная монаструктурнасць надзвычай характэрная для творчасці В.Кузняцова 90-ых гадоў. Яна складаецца ў выніку асаблівай канцэпцыйнай арганізацыі, у адпаведнасці з якой усе з'явы разглядаюцца як шматлікія ўзаемазваротныя грані адзінага універсуму.

Тым не менш у музыцы балета можна вылучыць некалькі тэматычных комплексаў, якія ў сэнсавым плане прадстаўляюць не канкрэтных герояў, а асноўныя семантычныя лініі. Першы тэматычны комплекс можа быць звязаны з ідэяй Адплаты і Ахвярнасці. Другі (ён адзіны не атрымлівае мадыфікацый) складаецца з аднаго тэматычнага ўтварэння і рэпрэзентуе лінію прадказання. Трэці, здаецца, найбольш схільны да трансфармацый, лірычны, — драматургічная лінія Макбета і лэдзі Макбет. Чацвёрты комплекс набліжаецца да першага і прадстаўлены некалькімі элементамі, якія дзейнічаюць у кульмінацыйных зонах. У якасці асобнага сімвалічнага элемента, які не ўдзельнічае ў развіцці, але спрыяе трываласці архітэктонікі, трэба адзначыць удары званоў, што замацоўваюць арку паміж пачаткам пралога і заканчэннем эпілога.

Пры гэтым тэматычныя элементы ўнутры кожнага комплексу нярэдка аказваюцца ўзаемазамяняльнымі. Напрыклад, рытм пачатку пралога ў працэсе музычнага разгортвання аб'ядноўваецца з асноўнай тэмай мужчынскага танца з першай сцэны, а потым і зусім замяняецца ёю, перадаючы ёй сваю сімвалічную і архітэктанічную функцыі. Тэматычная цэласнасць усяго твора ствараецца дзякуючы непарыўнаму ўзаемадзеянню ўсіх тэматычных комплексаў на працягу кампазіцыі.

Такім чынам, прынцып зваротнасці, грунтоўны для структуры канцэпцыі «Макбета», знаходзіць непрамалінейнае ўвасабленне і ў яго музычнай тканіне, дзе кожны элемент можа мець мноства шматгранных адбіткаў, якія даюць варыянты яго як нязменнага, так і трансфармаванага выгляду.

Усе гэтыя даволі канспектыўна акрэсленыя асаблівасці балета-сімвала «Макбет» адлюстроўваюць дух мастацтва мяжы эпох і яго агульнае імкненне: на зломе часоў, калі асэнсоўваецца зваротнасць усяго, калі адчуваецца пагроза расшчаплення свету на безліч ягоных асколкаў, звярнуцца да вечных каштоўнасцяў, да мастацтва па-за часам. Пра гэта красамоўна сведчаць словы кампазітара В.Кузняцова: «...калі вобразы Вечнасці раптам нечакана агаляюцца і абсурднасць быцця становіцца невыноснай — з'яўляецца дух Шэкспіра і матэрыялізуецца ў гукі музыкі, у таемныя рухі і знакі, дзе Каханне, Улада, Смерць — адзіная рэчаіснасць у недаступным і мерным подыху тысячагоддзяў...»[2].

---

[1] Фурман Н. Макбет. Балет-символ в одном действии. Машинопись. С.7.

[2] Цыт.па: Макбет. Балет-символ в одном действии по мотивам трагедии В.Шекспира. Программа балета / Сост. М.Королёва. Балет беларускі. Мінск, 67-й театральный сезон.

Сцэна з балета "Макбет".

Сцэна з балета. Лэдзі Макбет — К.Фадзеева, Макбет — Р.Мінін.

Водгулле "Варшаўскай восені-2000"

Алена ХРАБРОВА

Кожны год у верасні ў сталіцы суседняй Польшчы праходзіць міжнародны фестываль сучаснай музыкі «Варшаўская восень». Як быццам і недалёка, але ж паспрабуй туды паехаць, калі ў кішэні — нічога! Тым часам фестываль славуты, вельмі прэзентабельны і даўно ўжо не дае спакою беларускім калегам. Спробы зрабіць штосьці падобнае ў Беларусі ў першай палове 90-ых гадоў разбіліся аб праблему фінансавання. Толькі тры разы ўдалося правесці фэсты міжнароднага ўзроўню пад эгідай Таварыства сучаснай музыкі (1991, 1993, 1995), але ўсе далейшыя намаганні не маюць выніку. Асобныя канцэрты, прысвечаныя сучаснай музыцы, нават тры-чатыры на «Беларускай музычнай восені», дапамагаюць згадаць, што такая музыка «яшчэ» існуе. Шкада, што мы зусім не ведаем, што робяць нашы калегі-кампазітары за мяжой. Між тым літаральна побач з намі штогод адбываецца фестываль, які з'яўляецца прыкладам, што трэба рабіць, каб ажывіць музычнае жыццё рэспублікі і ўзняць яе міжнародны аўтарытэт у галіне музычнай культуры.

Дзядзінец Каралеўскага замка. Заключны канцэрт. Аркестр і хор Народнай філармоніі Варшавы.

Сама гісторыя фестывалю для нас вельмі павучальная. Усё пачалося вельмі проста і тыпова: у 1955 годзе два маладыя польскія кампазітары-энтузіясты Т.Бэрд і К.Сяроцкі вырашылі рэалізаваць тэзісы эстэтычнага запавету класіка польскай музыкі К.Шыманоўскага, які яшчэ на пачатку мінулага XX стагоддзя засцерагаў музыкантаў сваёй краіны ад правінцыйнай замкнёнасці і заклікаў да актыўных кантактаў з музыкай усяго свету. Ідэя была падтрымана «на высокім узроўні», Міністэрствам культуры, і вось вынік — штогод Варшава на 10 дзён становіцца цэнтрам увагі аматараў і прафесіяналаў сучаснай музыкі з усяго свету.

Поспех арганізацыі фестывалю вызначаны тым, што першапачаткова была вельмі трапна абрана такая форма, якая дазваляе, не парушаючы асноўных традыцый, абнаўляць аблічча фэсту адпаведна патрабаванням часу. Напрыклад, нязменнымі заўсёды застаюцца галоўныя арыенціры — месца і час правядзення: Варшава, другая палова верасня. Нязменныя высокі ўзровень інфармацыйнага забеспячэння і выданне даведачнай літаратуры, фанаграфічнай «хронікі» фестывалю. Як і раней, вельмі напружаная праграма, па тры-чатыры канцэрты ў дзень, з абавязковымі начнымі канцэртамі эксперыментальнай электроннай музыкі, якія надаюць фестывалю сваё непаўторнае аблічча. Нязменная традыцыя святочнага адкрыцця і закрыцця фестывалю сімфанічнымі канцэртамі. Новае аблічча фестываль набыў, калі з'явілася вельмі мабільная форма — так званыя «таварыскія імпрэзы». Гэта можа быць і «нефармальны» канцэрт з фуршэтам напрыканцы (юбілейны манаграфічны канцэрт-імпрэза У.Катоньскага); гэта можа быць і зусім не канцэрт, а перформанс; гэта можа быць і ўвогуле спяванне гімна С.Манюшкі на трамвайным прыпынку, калі потым увесь хор сядае ў трамвай і раптам ад'язджае ў кірунку сцэнічнай пляцоўкі, дзе адбудзецца наступны канцэрт. У гэтым сезоне ашаламляла колькасць новых пляцовак (у сувязі з рамонтам філармоніі і высокім коштам арэнды залы Музычнай акадэміі імя Ф.Шапэна). Усё гэта інтрыгуе і ўзнімае зацікаўленасць, пакідае ў памяці свой непаўторны след.

Фестываль сапраўды атрымаўся вельмі змястоўны: кожны канцэрт і нават імпрэза былі вартыя ўвагі. Вядома, гэты агляд не будзе вычарпальным: рамкі артыкула абмежаваныя. Толькі прысутнічаючы там, можна атрымаць паўнацэнныя ўражанні ад фэсту. Таму звернемся да самых цікавых, на мой погляд, падзей. Перш за ўсё гэта канцэрты сімфанічнай музыкі, якія заўсёды вабяць багаццем і фантазіяй выкарыстання новых фарбаў аркестра. У гэтым годзе іх было ўсяго чатыры. На тры з іх мне пашанцавала трапіць. Першы — урачыстае адкрыццё ў Вялікім тэатры — Оперы Нарадовай, на якім найбольшае ўражанне пакідала музыка К.Сяроцкага («Forte e piano» — для двух фартэпіяна і аркестра, 1967), Я.Ксенакіса («Ata» — для аркестра, 1987) і ягонага вучня П.Дусапэ («Watt» — канцэрт для трамбона і аркестра, 1994).

Два другія канцэрты — настолькі неардынарныя з'явы, што заслугоўваюць асаблівай увагі. Канцэрт у спартыўнай зале CWKS Legia. Яго вельмі чакалі ў Варшаве, шырока анансавала прэса. Сапраўднай падзеяй прызналі слухачы і прэса выкананне сіламі трох аркестраў — з ЗША, Чэхіі і Германіі — легендарнага твора «Gruppen» (1955–1957) нямецкага авангардыста К.Штакгаўзена. У такім складзе кампазіцыя была выканана ў мінулым годзе ў Замку на Градчанах падчас фестывалю «Пражская вясна», але, як сведчылі госці з Чэхіі, у Варшаве твор «Gruppen» прагучаў значна лепш, чым у Празе (паводле «Газеты выборчай» ад 19.09.2000). Сам аўтар назваў сваю кампазіцыю «першым прасторавым творам у гісторыі музыкі». Згодна з задумай аўтара, тры аркестры размяшчаюцца паўколам, паміж іх знаходзіцца публіка, якая бачыць дырыжораў не з тылу, як у звычайнай філармоніі: тут яны стаяць за сваімі аркестрамі, бачаць адзін аднаго і могуць паспяхова каардынаваць паміж сабой «рухі гукаў» у прасторы — той, у якой якраз і знаходзяцца слухачы. Гэтым спосабам ажыццяўляецца галоўная ідэя твора — узаемадзеянне гукаў паміж сабой у прасторы. Уражанне не перадаць ані словамі, ані гуказапісам — трэба быць сведкам такой унікальнай падзеі: гукі «спазняюцца» ці, наадварот, «пераганяюць», «сутыкаюцца» адзін з адным і гэтым будуецца жывая прасторавая тканіна, вельмі зменлівая і разнафарбная, якая нібыта дыхае і пульсуе.

Але перш чым дачакацца выканання твора К.Штакгаўзена, публіка яшчэ паспела пазнаёміцца з двума іншымі творамі для гэтага грандыёзнага складу выканаўцаў — «Nest. Тры тэмы для трох аркестраў» (1999) М.Смолькі (Чэхія) і «Diamonds» («Дыяменты», 1999) А.Люцьера. Абодва творы былі па-свойму канцэптуальныя і ўвасаблялі ідэі аўтараў рознымі сродкамі. Увогуле на «Варшаўскай восені» практычна кожны канцэрт складаўся з вельмі непадобных адзін да аднаго твораў.

Так было і на другім з самых грандыёзных канцэртаў «Восені» — заключным. «Вечар музычных містэрый», як яго назвала польская крытыка («Газета выборча», 15.09.2000), адбыўся на дзядзінцы Каралеўскага замка. Тут была выкарыстана найноўшая, модная цяпер у свецe шоу-тэхніка, прызначаная для масавых свят: велізарны відэаэкран, дзве сцэнічныя пляцоўкі для двух музычных саставаў і міні-пляцоўка для танцоркі, надзвычай моцная гукаўзмацняльная і асвятляльная апаратура, цэлая каманда камп'ютэршчыкаў, якія абслугоўваюць канцэрт, — такі размах нам па сілах хіба што на «Славянскім базары», але зусім не на канцэрце сур'ёзнай сучаснай музыкі. Аднак, на маю думку, такі канцэрт — з'ява унікальная як для Польшчы, так і для ўсяго свету, бо патрабуе вялікіх арганізацыйных намаганняў і матэрыяльных выдаткаў.

Кракаўскі ансамбль перкусістаў пад кіраўніцтвам С.Вэляныка на заключным канцэрце.

Вельмі выразнай падалася драматургічная будова канцэрта. Ад высокаэнергетычнай, амаль першабытнай «агрэсіі» ўдарных інструментаў (Ж.Грызэй, «Tempus ex machina», 1979, для шасці перкусістаў), праз «наэлектрызаваныя» гармоніі ў хоры і «урбанізаваныя» рытмы ў аркестры ў спалучэнні з рэчытацыяй актрысы і

сучасным танцам (ён існаваў не толькі на пляцоўцы: пры дапамозе камеры-live часткова праецыраваўся на экран і там перамяжоўваўся з кінакадрамі вобраза чорнага анёла — тое датычыць IV часткі музычна-тэатральнага твора Л.Андрыэсена «De Materie», 1989, па тэкстах з дзённіка М.Складоўскай-Кюры) — і да касмагарычнага экстатычна-містычнага гучання змешанага хору, аркестра са ста музыкантаў і фартэпіяна ў спалучэнні з камп'ютэрнымі відэаэфектамі («Праметэй — Паэма агню» А.Скрабіна, 1909–1910). Выкананне твораў «Gruppen» К.Штакгаўзена і «Праметэй» А.Скрабіна былі прызнаны польскай прэсай як бясспрэчнае дасягненне 43-яй «Варшаўскай восені» («Трыбуна» ад 29.09.2000, «Пшэкруй» ад 1.10.2000, «Впрост» ад 1.10.2000 і інш.).

Для таго каб уявіць поўную панараму фестывалю, закранём іншыя падзеі, якія адбыліся падчас «Восені». На мой погляд, гэта перш за ўсё вельмі яскравы канцэрт у Цэнтры сучаснага мастацтва ва Уяздоўскім замку, дзе Цэнтрам мастацтва і медыятэхналогій з Карлсруэ былі прадстаўлены прынцыпова новыя аўдыёвізуальныя «інструменты», на якіх можна іграць не толькі гукамі, але і карцінкамі, — спецыяльныя аўтарскія прылады, што спалучаюць паміж сабой у пэўнай адпаведнасці элементы відэа- і аўдыёрадоў. Пэўная абмежаванасць вобразаў, аднак, не перашкаджала асэнсаваць вялікія перспектывы гэтага тыпу сінтэзу: здавалася, што маеш магчымасць зазірнуць у яшчэ незнаёмую, але даволі блізкую будучыню — эру сінтэтычнага мастацтва. Гэты канцэрт, як і заключны ў Каралеўскім замку, увасобіў галоўную тэматыку «Варшаўскай восені-2000» — «Візія, візіянерства, візуальнасць». Яна была прадстаўлена ў сваіх «экстрэмальных» праявах у серыі з сямі таварыскіх імпрэз у галерэі сучаснага мастацтва «Захэнта», дзе ў некаторых выпадках прысутнасць музыкі толькі, відаць, мелася на ўвазе. Тым не менш даволі спецыфічнымі сродкамі выканаўцы гэтых візуальных твораў разважалі пра вельмі глыбокія панящці (напрыклад, «Эўропа» З.Варпэхоўскага 23 верасня). У некаторых імпрэзах прымалі ўдзел эксперыментальна настроеныя польскія кампазітары М.Халанеўскі і К.Кнітэль. Усё гэта, аднак, не засланяла звычайных, «чыста музычных», падзей: наадварот, надавала ім асаблівую вагу.

«Баляваннем фантазіі» назвала польская прэса канцэрт французскага піяніста П.Л.Аймада («Газета Выборча», 18.09.2000), слыннага інтэрпрэтатара сучаснай музыкі, які выканаў шэраг фартэпіянных твораў Д.Лігеці. «Варшаўская восень» заўсёды збірае на сваіх пляцоўках найлепшых у свеце выканаўцаў сучаснай музыкі — гэта адзначае і польская прэса («Трыбуна», 29.09.2000). Выдатнай, сапраўды бліскучай атрымалася прэм'ера скрыпічнага канцэрта У.Катоньскага з салісткай В.Вількамірскай у канцэртнай студыі імя В.Лютаслаўскага Польскага радыё (20 верасня, сімфанічны аркестр з Катавіц пад кіраўніцтвам М.Я.Блашчыка). Узрадаваў удзел у фестывалі даўняга яго сябра Э.Хайнацкай, знакамітай клавесіністкі, чыя надзвычайная віртуознасць у спалучэнні з артыстызмам зачаравала амаль увесь свет. Зорка сучаснага выканальніцтва, яна бліскуча прадставіла прэм'еры твораў польскіх кампазітараў Э.Сяліцкага і Е.Карновіча. Упрыгожылі фестываль сваім выкананнем і такія віртуозы-інструменталісты, як А.Трудэль, «сенсацыйны», як яго назвала прэса («Трыбуна», 18.09.2000), трамбаніст з Канады; яскравы фартэпіянны дуэт Ібэльхаўптасаў з Літвы ў праграме ўрачыстага канцэрта на адкрыцці свята; знакаміты італьянскі кантрабасіст і кампазітар С.Скарданібія, які прапанаваў увазе слухачоў цэлую сольную праграму, дзе паказаў амаль усё магчымае і «немагчымае», што толькі падуладна музыканту-віртуозу.

Тонка, інтэлігентна і беражліва прапанавалі слухачу складаную для ўспрымання музыку вядомы струнны квартэт Arditti з Лондана і Neue Vokalsolisten — выдатны вакальны квартэт са Штутгарта, які шукае новыя вакальныя тэхнікі і гучанні. У зале Нацыянальнай бібліятэкі гучалі творы Л.Нона, Дж.Кэйджа, Д.Куртага, І.Фэдэле і інш.).

Высокі клас выканання прадэманстравалі Венскі квартэт саксафаністаў, «Кіеўскія салісты», кракаўская і варшаўская групы перкусістаў і іншыя выканаўцы. І, натуральна, «Варшаўская восень» ужо не можа абысціся без традыцыйнага ўдзелу вядучых польскіх сімфанічных калектываў — аркестра Нацыянальнай філармоніі і Нацыянальнага сімфанічнага аркестра РП — у праграмах адкрыцця і закрыцця фестывалю. Вельмі прыемна тое, што да гэтага слыннага шэрага выканаўцаў арганічна далучыўся і наш ансамбль «Класік-Авангард» пад кіраўніцтвам У.Байдава, удзельнікі якога выканалі даволі складаную праграму. У яе ўвайшлі таксама і два творы беларускіх аўтараў — «Стронцый-90» С.Бельцюкова і «Light on the Path» Я.Паплаўскага.

Тадэвуш Вялецкі: «Змяняецца час, змяняецца музыка...»

З дырэктарам фестывалю «Варшаўская восень» гутарыць Алена ХРАБРОВА.

Мне літаральна пашанцавала — сустрэцца і пагутарыць з дырэктарам фестывалю панам Тадэвушам Вялецкім. Бо мой субяседнік толькі-толькі вярнуўся з замежнай камандзіроўкі. Рытм жыцця бюро «Варшаўскай восені» я адразу адчула на сабе, калі нашу размову на працягу гадзіны некалькі разоў перапынялі то тэлефонныя званкі, то хуткае вырашэнне неадкладных пытанняў, то падпісванне важных папер. Даведаўшыся, што я з Беларусі, мой субяседнік адразу пачаў гаворку з беларускіх выканаўцаў і аўтараў:

— Мы надзвычай задаволеныя тым, што запрасілі на фестываль ансамбль з Мінска «Класік-Авангард» на чале з У.Байдавым. Канцэрт прайшоў на вельмі высокім узроўні. На жаль, мы мала ведаем сучасную беларускую музыку, але імкненне спасцігнуць культуру нашых усходніх суседзяў у гэтым годзе нарэшце рэалізавалася такімі выдатнымі канцэртамі, як беларускі з удзелам «Класік-Авангард» і ўкраінскі — з «Кіеўскімі салістамі».

— Гэта было першае знаёмства публікі «Варшаўскай восені» з беларускай музыкай. Што вы як слухач маглі б сказаць аб прадстаўленых творах?

— Творы беларускіх аўтараў мне імпануюць. Абодва вельмі цікавыя: вытанчаныя, з арыгінальнай, выразнай графікай арнаментаў у фактуры і вельмі далікатнымі мелодыямі. Яны былі прыгожа і натхнёна выкананы ансамблем. Мы вельмі задаволеныя канцэртам увогуле і асабліва замоўленым творам Я.Паплаўскага.

— Вы далі высокую адзнаку ігры «Класік-Авангард». Але ці не здаецца вам, што на канцэрце часам адчувалася «няроўнае» выкананне?

— Увогуле канцэрт быў выдатна падрыхтаваны. Разумею, што гаворка можа ісці пра апошні нумар праграмы — твор Ж.Грызэя «Jour, contre-jour» для электрычнага аргана, 13 інструментаў і магнітафоннай стужкі. Здагадваюся, што ён сапраўды мог аказацца для музыкантаў надта складаным, бо падчас рэпетыцый у Мінску калектыў не меў неабходных інструментаў. (*Дарэчы, і ў Варшаве не знайшлося патрэбнага аргана: ён быў спецыяльна прывезены з Францыі.* — **А.Х.**) Перашкодзіла, пэўна, таксама і тое, што даволі кароткай была адзіная рэпетыцыя. Выканаўцы маглі паспець толькі прыкладна суаднесці сваю ігру з гучаннем стужкі і партыяй аргана, інакш кажучы, правесці толькі першапачатковую гукарэжысёрскую працу. Такім чынам, у пэўныя моманты на канцэрце слухачы маглі адчуваць некаторыя «недакладнасці», але, паўтараю, што ўвогуле канцэрт прайшоў на высокім узроўні.

К.Армінг — дырыжор аднаго з трох аркестраў, сабраных на канцэрце ў зале CWKS Legia.

— На фестывалі шмат было з'яў «калямузычных». У сувязі з гэтым пытанне: ці змяняецца канцэпцыя фестывалю і як можна яе сёння акрэсліць?

— Ад самага пачатку прынцыпы пабудовы праграм фестывалю застаюцца тыя самыя. Па-першае, фестываль з'яўляецца своеасаблівым аглядам актуальнай музычнай творчасці. У свеце адбываецца столькі цікавага і новага ў музыцы, што ўсяго адразу не ахапіць. Таму кожны год мае сваю акрэсленую тэматыку. Па-другое, мэтай фестывалю, як і раней, застаецца адлюстраванне новай польскай музыкі побач з дасягненнямі сусветнай. І як бы ні здавалася, што польскіх імёнаў у праграмах канцэртаў больш, на самай справе гістарычна склаліся даволі разумныя і збалансаваныя прапорцыі: 70% агульнага аб'ёму займае сусветная музыка, астатнія 30% — польская. Апрача гэтага, яшчэ адной мэтай фестывалю з'яўляецца выкананне фундаментальных твораў XX стагоддзя — класікі сучаснай музыкі, напрыклад музыкі А.Вэберна, А.Шонберга. Так, у фінале будучага фестывалю павінен прагучаць аратарыяльны твор А.Шонберга «Лесвіца Якава», які да гэтага часу, на жаль, яшчэ не ўдалося прадставіць. Больш як за 40 гадоў існавання мы ўвесь час імкнуліся выконваць вялікія, значныя творы, якія мелі моцны ўплыў на лёс музыкі. Каб адлюстраваць той кантэкст, з якога і вынікае сучасная кампазітарская творчасць.

З іншага боку, на «Восені» заўсёды прысутнічае эксперыментальная тэматыка. Сёння ўзнялася новая хваля эксперыменту, які, аднак, ужо непадобны да таго, што рабілі авангардысты ў

50-ыя—60-ыя гады. Шэраг з'яў не з'яўляецца «чыстай» музыкай, але звязаны з ёю: новыя музычныя «інсталяцыі», перформансы, мультымедыйныя кампазіцыі. Мы спецыяльна звярнуліся да выдатнейшых польскіх і замежных майстроў перформансу (у межах супрацоўніцтва з галерэяй «Захэнта») і задалі ім тэмы, звязаныя з музыкай або проста з гукам. Гэта былі акцыі пластычныя, тэатральныя, у якіх музыка была толькі натхняючай тэмаю і якія з музыкай маглі быць звязаны толькі праз адзіны агульны элемент — элемент часу. І гэта адказ на першае пытанне: мы імкнёмся адпавядаць духу сучаснасці. Адсюль і цікавасць да эксперыменту ў самых розных галінах мастацтва, якія блізкі да эксперыменту музычнага.

— Калі разважаць пра перформанс як пра асобны жанр, ці можна звязаць гэтую з'яву з хэпенінгам ці гэта ўжо штосьці іншае?

— Натуральна, іншае. Хэпенінг амаль што адышоў у гісторыю, у наш ён час сустракаецца вельмі рэдка. У ім істотным быў элемент нечаканасці, каб публіка адчула сабе шакіраванай. У перформансе ж няма гаворкі пра эфект шоку. У аснове гэтай з'явы ляжыць нешта іншае — магчымасць выкарыстаць элементы ці вобразы выяўленчага мастацтва ў працэсе непасрэднага сцэнічнага выканання. Малюнак, разьба, скульптура — усё, што належыць да прасторавых відаў мастацтва, набывае фактар працягласці ў часе і ўзбагачаецца фактарам артыстычна-сцэнічным. Пры гэтым вельмі істотным з'яўляецца тое, што ўсё адбываецца ў прысутнасці публікі, «тут і цяпер». І ўсё гэта рабілі ў галерэі «Захэнта» пераважна не музыканты, а сама музыка проста выступала пэўным дапаможным элементам.

— Так, так. Разумею, што была пастаўлена задача як быццам выйсці за межы музыкі. У выніку мы мелі магчымасць адчуць, што па музычных законах можа разгортвацца не толькі сама музыка, але і некаторыя іншыя жанры (на прыкладзе перформансу). Або ўбачыць, як гук можа быць «візуалізаваны» пры дапамозе сённяшніх тэхнічных сродкаў. Я маю на ўвазе прыклад вельмі эфектных эксперыментаў групы з Карлсруэ. Дарэчы, вось якую ацэнку можна знайсці ў польскай прэсе: «Такія забавы, як правіла, не выклікаюць інтэнсіўных эстэтычных перажыванняў і, бадай што, не з гэтай мэтаю створаны. Служаць яны дзеля інтэлектуальнай пацехі і больш за ўсё радуюць тых, хто сам у іх гуляе» (з артыкула вядомай музыказнаўцы Д.Шварцман «Візіянеры гуку», 1.10.2000, «Впрост»). Як на вашу думку, зыходзячы з таго, што паказала група з Карлсруэ, ці мае гэтая новая, аўдыёвізуальная музыка вялікую будучыню?

— Безумоўна, мае. Аўдыёвізуальная музыка як мастацтва нядаўна нарадзілася, яна робіць першыя крокі. Гэты жанр толькі яшчэ ствараецца. У той час як музыка для магнітафоннай стужкі ці канкрэтная музыка ўжо маюць сваю гісторыю. Цэнтр мастацтва і медыятэхналогій у Карлсруэ, адзін з найбольш важных і вядомых, спецыяльна займаецца вывучэннем магчымасцяў найноўшых тэхналогій у мастацтве. Там запрошаныя кампазітары пішуць свае творы, выкарыстоўваючы пры гэтым новую тэхніку, супрацоўнічаючы з прадстаўнікамі іншых мастацтваў. Напрыклад, Я.Капусціньскі, выпускнік Музычнай акадэміі як піяніст і кампазітар, стварае свае опусы, кожны раз пашыраючы іх якімсьці іншым пазамузычным элементам. Так, ва Уяздоўскім замку мы пазнаёміліся з ягоным вопытам спалучэння элементаў фартэпіяннага твора з элементамі танца, якія былі загадзя спрацэзраваны на відэо.

— Нельга было не заўважыць у гэтым годзе прынцыпова новай з'явы: сучаснай музыкай пачала цікавіцца «немузычная» моладзь Варшавы, якая раней не мела ніякага дачынення да музыкі. Хтосьці можа назваць гэта чарговым усплёскам «восеньскага» снабізму. Але я прыкмеціла, у гэтай моладзі зусім не папулярныя павярхоўныя погляды на мастацтва. Гэтая з'ява сапраўды невыпадковая для «Варшаўскай восені» апошніх гадоў?

— Так, безумоўна. На працягу апошніх трох-чатырох гадоў у нашых залах з'явіліся новыя, маладыя слухачы. Змяняецца час, змяняецца музыка, змяняецца і публіка фестывалю. Змяняецца рэчаіснасць. Сёння польская моладзь больш працуе дзеля таго, каб набыць прафесію, больш патрабуе ад сябе. І таксама хоча часцей больш складанага і глыбокага ад той музыкі, якую слухае. Мы таксама імкнёмся прыцягнуць да фестывалю маладых слухачоў: у гэтым годзе выдалі, напрыклад, спецыяльны даведнік для моладзі. У 1999 годзе былі такія канцэрты (напрыклад, амерыканскага ансамбля Bang On A Can), у якіх назіраліся тэндэнцыі спалучэння элементаў сур'ёзнай музыкі з джазавымі або рокавымі. Безумоўна, праз такія канцэрты можна прыцягнуць моладзь і да больш «рафінаванай» сучаснай музыкі.

— Мяркую, што гэта ўжо — вялікае дасягненне «Восені»...

— Так, гэтая з'ява вельмі пазітыўная і яе трэба ўсяляк падтрымліваць. Калі паслухаць «Gruppen» К.Штакгаўзена ў спартыўную залу «Legii» прыйшла безліч моладзі, і прыйшла менавіта на складаную музыку, якая выходзіць за межы звычайнага ўспрымання, гэта значыць — штосьці сапраўды мяняецца. Моладзь ужо не задавальняе папулярнае, камерцыйнае мастацтва, яно ў пэўнай ступені ёй ужо надакучыла. Такі слухач шукае часцей новага і адначасова больш змястоўнага. Публіка прыйшла нават на музыку струнных квартэтаў Д.Кейджа, выдавалася б, больш «прызначаную» для спецыялістаў. Такая тэндэнцыя выявілася нядаўна і нават была для нас у пэўны момант поўнай нечаканасцю.

— Якую арганізацыйную структуру мае фестываль і як яна дзейнічае па-за межамі канцэртаў?

— Фестываль арганізуе Польскі саюз кампазітараў. Саюз «ангажуе» арганізацыйнае бюро і дырэктара (мяне). І калі раней існавала толькі бюро, у якім працавала адзіная сакратарка, бо грошы аўтаматычна давала Міністэрства культуры, дык цяпер адным ад галоўных клопатаў з'яўляецца пошук грошай з розных крыніц, чым і займаецца дырэктар. Міністэрства культуры фінансуе нас не больш чым на 1/3 ад таго, што ўвогуле патрэбна. Бюро ажыццяўляе арганізацыйны бок справы, тым часам рэпертуарныя пытанні вырашае праграмная камісія, якую таксама ўзначальвае дырэктар фестывалю.

У Польшчы існуе шмат фондаў і ўстаноў, да якіх мы звяртаемся. Не ўсе яны, аднак, багатыя, гэта па-першае. А па-другое, не ўсе ў краіне, на жаль, разумеюць сэнс і ролю сучаснай музыкі. У дадатак мы вымушаны працаваць часта амаль у экстрэмальнай сітуацыі, калі, напрыклад, плануем канцэрт, але грошы «пад яго» прыходзяць ці не прыходзяць у самы апошні момант. Так, у гэтым годзе былі адменены ажно тры вельмі цікавыя канцэрты, у тым ліку, напрыклад, з удзелам «New Ansemble» з Амстэрдама...

— Ці ўплываюць цяжкасці на прэстыжнасць фестывалю?

— Фестываль увесь час застаецца прэстыжным у Еўропе і ў свеце. Пра гэта сведчыць бясконцы паток заявак на ўдзел ад кампазітараў, аб'яднанняў і таварыстваў, якія займаюцца папулярызацыяй музыкі і культуры, прапановы ад выканаўцаў-салістаў і цэлых калектываў. Праграмная камісія працуе вельмі напружана, мы імкнёмся рэагаваць на кожны такі сігнал. Фестываль мае свой уласны твар, сваё абліччa і сваё месца ў агульным культурным жыцці.

— А з якімі складанасцямі сутыкнуліся арганізатары апошняй «Восені»?

— Зразумела, што ў арганізацыі такіх вялікіх мерапрыемстваў ніколі не бывае ўсё гладка. Самая крыўдная няўдача напаткала нас падчас заключнага канцэрта. На жаль, часам тэхніка мацнейшая за чалавека. Быў закрануты кабель, і цэлая сістэма камп'ютэраў аказалася адключанай. Калі абсталяванне было нарэшце ў парадку, мы здолелі рэалізаваць запланаванае толькі на 60% ад таго, што павінна было быць. У выніку публіка ўбачыла не ўсё, а тое, што ўбачыла, здавалася няпоўным і незакончаным: ішла праграма, якая павінна была быць другараднай, дапаможнай. Мы былі бяссільныя перад капрызамі тэхнікі. Добра яшчэ, што на дзядзінцы не пайшоў дождж.

— І апошняе пытанне — традыцыйнае: што цікавае прагучыць у час наступнага, 44-га фестывалю?

— Плануюцца перш за ўсё вельмі цікавыя оперныя спектаклі: мы заказалі тром розным кампазітарам оперы на адну тэму (гэта ідэя Ч.Мілаша): па твору «Зямля ULRO», дзе галоўнымі фігурамі з'яўляюцца тры паэты-візіянеры XVIII і XIX стагоддзяў: У.Блэйк, Э.Сведэнборг і О.Мілаш. Адпаведна кампазітары Б.Завадска (Польшча), М.Падзінг (Галандыя) і О.Балакаўскас (Літва) ужо рыхтуюць партытуры твораў, у якіх галоўнай ідэяй будзе духоўнае, рэлігійнае адраджэнне. У нашых планах таксама канцэрт сімфанічнага аркестра Маскоўскай філармоніі (дырыжор Ю.Сіманаў) і шмат іншага, пра што гаварыць яшчэ рана.

Аўтар артыкула выказвае шчырую падзяку супрацоўнікам бюро і архіва фестывалю «Варшаўская восень», а таксама дырэктару бібліятэкі Саюза польскіх кампазітараў Станіславу Чаповічу — за прадастаўленыя матэрыялы. Супрацоўнікам міжнароднай кампаніі «Nature's Sunshine» Людміле і Андрэю Алтайцавым, а таксама Збігневу Нядбальскаму і Анне Шклярчык — за дапамогу ў арганізацыі паездак. Асаблівая падзяка Яну Рольке — за права бясплатнага карыстання ягонымі цудоўнымі, стыльнымі здымкамі.

Удзельнікам канцэрта ў Цэнтры сучаснага мастацтва — Уяздоўскім замку — Я.Капусціньскаму, В.Мюнху, Б.Лінтэрману, К.Фурукаве, Т.Бэльшнеру і Н.Хафнеру спатрэбіўся даволі вялікі час, каб растлумачыць публіцы, што такое аўдыёвізуальныя інсталяцыі і мультымедыйныя кампазіцыі.

Польскі майстар перформансу К.Зарэмбскі падчас прадстаўлення яго супольнага з кампазітарам К.Кнітэлем праекта пад назвай «Метэаралагічныя зводкі». Галерэя сучаснага польскага мастацтва «Захэнта».

Музыка — без праблем!

Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ

У нашай прэсе ўжо даводзілася сустракаць думкі адносна таго, што, маўляў, шмат фестываляў адбываецца ў Беларусі, што іхняя колькасць неадпаведная ані колькасці жыхароў краіны, ані эканамічнай у ёй сітуацыі. Колькасць фестываляў і сапраўды варта было б перагледзець. У бок павелічэння. Ды толькі з той умовай, каб фестывалі тыя былі «жывыя», а не з'яўляліся ўсяго толькі чарговым пунктам у грандыёзных планах Мінкульта. Мінулай восенню атрымалася наведаць тры фестывалі, за якія Беларусі, думаецца, не сорамна...

Пераможца конкурсу маладых вакалістаў амерыканец Антоніо Марцінес.

Тота Кутуньё — прафесіянал ва ўсім.

Каралева раманса і авангарднага джаза Валянціна Панамарова.

Сцэна з рок-оперы «Арфей і Эўрыдыка» Аляксандра Журбіна.

«ЗАЛАТЫ ШЛЯГЕР» — ПРАБЛЕМА ІДЭНТЫФІКАЦЫІ

(Магілёў, 1–7 лістапада)

Сёмы па ліку фестываль папулярнай музыкі ў Магілёве быў багаты на падзеі, бадай, як ніколі. «Залаты шлягер» — годны пераймання прыклад разумнага ўвасаблення дакладна прадуманай фестывальнай ідэі. А паколькі ідэя тая, па сутнасці, невычэрпная і дазваляе прыцягваць у праграму практычна ўсё, што мае дачыненне да папулярных песень мінулага, можна смела спадзявацца, што ў бліжэйшыя гады сюрпрызы на «Залатым шлягеры» не скончацца.

Магілёўскі фестываль атрымаў новую сцэнічную пляцоўку, калі так можна назваць Лядовы палац, які прызначаны, зразумела, перш-наперш для хакея, а не для спявання. Плюс якасць гуку, вырашыць якую станоўча здолеў толькі Тота Кутуньё. Тры гадзіны перад канцэртам ён асабіста ладзіў гучанне апаратуры, чым яшчэ раз даказаў: чуйныя «вушы» — гэта не толькі дыплом. У кожным разе, на канцэрце «Машины времени» апаратура гучала куды горш, не кажучы ўжо пра «сольнік» Сафіі Ратару.

Невыпадкова слова «сольнік» узята ў двукоссі. Справа ў тым, што «вялікая Сафія» даўно ўжо не спявае жыўцом. Выставіць жа гучанне фанаграмы куды цяжэй, чым жывога гуку. Мне хапіла хвіліны, каб пераканацца ў татальнай халтурнасці гэтага канцэрта, на якім ад магутнага і бруднага гуку людзей з трыбун літаральна змятала! Я наогул не разумею: нашто было арганізатарам прымаць тры дзесяткі чалавек з дэлегацыі Ратару, калі за ўвесь канцэрт не прагучала аніводнай жывой ноты? Кутуньё ж працаваў чэсна, але вось на афішах з прозвішчам Сафіі чамусьці не было пазначана, што канцэрт — «фанерны». І трэба было бачыць, і немагчыма было зразумець магілёўскую публіку, якая бясконца выходзіла на сцэну з агромністымі букетамі кветак, купленымі, магчыма, за апошнія. Людзі шчыра дзячылі былой спявачцы за падман.

Ды хто ж яго ведае? Магчыма, гэта ўсё вельмі дакладна прадумаў сам мастацкі кіраўнік фестывалю Уладзімір Браілоўскі: калі прадстаўляецца сапраўдны савецкі шлягер, дык ягонае ўвасабленне мусіць быць аўтэнтычным на ўсе 100 працэнтаў!

Не ведаю, ці глядзела народная артыстка СССР і г.д. канцэрт Тота Кутуньё. Ёй бы тое не пашкодзіла, хоць я чамусьці ўпэўнены, што Сафія Ратару не слухае ўжо нікога. Бо не веру, што побач з ёй няма таго чалавека, які параіў бы Сафіі нарэшце сысці са сцэны назаўсёды, каб не быць некалі абсвістанай...

Праблему ідэнтыфікацыі давялося згадаць на «Залатым шлягеры» яшчэ неаднойчы. Напрыклад, на канцэрце «Песні нашага двара», складзеным з твораў, якія зусім нядаўна выйсці на вялікую сцэну і не марылі. Канцэрт атрымаўся надзвычай цікавы і павучальны! Напрыклад, я адкрыў для сябе, што ў жанры «дваровай» песні маецца свая «папса» і безумоўныя каралі, што фанаграмная зараза імгненна авалодала і тымі, хто спявае пра нібыта шчырыя пачуцці, што халтуры хапае і ў творчасці «нармалёвых пацаноў». Ды справа, зрэшты, не ў тым. А ў тым, наколькі натуральна ўпісаліся гэтыя песні ў агульную праграму. Мне здалося, што гэта быў непатрэбны «Залатому шлягеру» канцэрт. І не таму, што ён такі аж занадта спецыфічны, а таму, што ён быў проста нізкай якасці. Магчыма, тыя ж фанерныя «блатары» дастаткова арганічна ўспрымаліся б са сцэны якога клуба, шынка, але ў прысутнасці амаль 4 тысяч чалавек яны выглядалі быццам голыя і, за выключэннем Аляксандра Новікава, групы «Лесоповал», па вялікаму рахунку не мелі чаго сказаць.

А вось канцэрт выканаўцаў рамансаў атрымаўся цудоўны! Былі там і Валянціна Панамарова, і Сяргей Захараў, і Віргіліус Нарэйка. Рамас — той песенны жанр, у якім шлягеры жывуць зайздросна доўгім жыццём. Але чамусьці на гэтым канцэрце ніводзін беларускі раманс так і не прагучаў. Дакладней, адзін усё ж прагучаў: «Когда я на почте служил ямщиком», аб'яўлены як «руская народная песня». Папершае, таму ўжо не народная, што аўтар верша вядомы — Уладзіслаў Сыракомля; па-другое, не зусім ужо і руская. Нарэйка, дарэчы, як і тыя рамансы, з гадамі нічога не траціць, а толькі, здаецца, набывае.

Невыпадковым было і з'яўленне ў Магілёве надзвычай вядомага кампазітара Аляксандра Журбіна. Справа ў тым, што ў праграме фестывалю значыўся паказ ягонай оперы «Арфей і Эўрыдыка», аднаўленай у Тэатры рок-оперы Санкт-Пецярбурга. Яшчэ не сцерліся ўспаміны ад паказу гэтай оперы ў Мінску ў 70-ыя гады, таму магу сцвярджаць, што сённяшняя версія твора зроблена годна, цікава, выконваецца на высокім прафесійным узроўні, і на фоне фанерных выступаў многіх, так бы мовіць, славутых зорак опера тая ўспрымалася быццам глыток сапраўднай гаючай вады.

І колькі слоў пра конкурс маладых выканаўцаў. Так чамусьці склалася, што час правядзення конкурсу «наехаў» на канцэрт Тота Кутуньё і супаў з днём правядзення ў Мінску канцэрта славутай групы «Deep Purple». Вось чаму магу каментаваць толькі вынікі конкурсу, які ацэньвала журы на чале з усюдысным Ігарам Лучанком. Журы, што называецца, «уляпалася» ў гісторыю і адначасова стварыла прэцэдэнт.

Спачатку пра яго. Былая савецкая спявачка Аіда Вядзішчава прывезла на конкурс з-за акіяна смуглявага Антоніо Марцінеса, прафесійна падрыхтаванага выканаўцу са значным вопытам працы. Даўно вядома, што ані ў баскетбол, ані ў бегу на кароткія дыстанцыі выйграць белым у цемнаскурых спартсменаў амаль немагчыма. Тое ж — і ў папулярнай музыцы: амаль немагчыма «нашых» навучыць таму, што ў іншых, за акіянам, жыве непасрэдна ў генах. Антоніо Марцінес — магчыма, адзін з 10 тысяч падобнага класа спевакоў у Злучаных Штатах, але практычна кожны з іх на галаву вышэйшы за любую з нашых зорак. Ужо хоць бы таму, што яны не разбэшчаныя фанаграмамі. І калі Аіда Вядзішчава прывязе на «Залаты шлягер-2001» яшчэ аднаго амерыканца, можна амаль дакладна прадказаць, хто атрымае Гран-пры. Так што прагледзеў Ігар Міхайлавіч тонкую заакіянскую правакацыю: як зноў Амерыка ў Магілёў прыедзе, беларусы і тады галоўнага прыза не ўбачаць!

Міхаіл Баярскі — залаты шлягер сам у сабе.

А сёлета ён быў, здавалася б, блізкі як ніколі. Вікторыя Дземянчук з Гродна на працягу года выступіла на трох міжнародных конкурсах і на адным з іх, у Вільнюсе, зрабіла сенсацыю. Упершыню ў гісторыі гэтага надзвычай дарагога конкурсу журы прысудзіла Гран-пры і ўручыла яго Вікторыі. Пасля конкурсу ў Магілёве яна прызналася мне, што тут «завяліла» выступленне сама. Магчыма, Вікторыя гэтым разам прыкметна саступала таму ж Марцінесу, але, думаецца, усё ж не настолькі, каб апынуцца на 3 месцы, падзяліўшы яго да таго ж з дагэтуль наогул мала каму вядомай магілёўчанкай Аленай Макаранкай. Таксама праблема ідэнтыфікацыі выканальніцкага ўзроўню, між іншым... Ды проста не можа ўладальнік Гран-пры аднаго прэстыжнага конкурсу на другім, куды менш знаным, ледзь зачапіцца за п'едэстал! І не трэба нічога мне даказваць: не можа — і ўсё! Ужо хоць бы таму, што там, у Вільнюсе, Вікторыя пераканальна абышла тых жа цемнаскурых выканаўцаў з-за акіяна. Толькі гэты факт дазваляе мне пакінуць рашэнне журы «Залатога шлягера» без каментарыяў, хоць яны, згадзіцеся, вельмі просяцца...

Вікторыя Дземянчук сябе яшчэ напэўна пакажа.

Нэда, якая здольная спяваць, здаецца, усё.

Кацярына Кошалева.

Дуэт з Чэхіі: Петра Еліцарова і Мілан Арнер.

Выканаўца і кампазітар: Дзмітрый Барысюк і Валерый Жывалеўскі.

лёсавання ўдзельнікаў конкурсу, але, на вялікі жаль, усяго толькі аднойчы за ўвесь фестываль...

«RADO JAZZ» — ПРАБЛЕМА САМАВЫЗНАЧЭННЯ

(Мінск, 17–19 лістапада)

Мінскі Малы тэатр упершыню ўзяўся за правядзенне даволі маштабнага і прадстаўнічага музычнага фестывалю. Як аказалася, не ўсё ў арганізатараў атрымалася належным чынам, хоць набыты пры гэтым вопыт — рэч неацэнная.

Як і тое, што наспеў час, каб «Залаты шлягер» на час правядзення адрамантаваў бы нарэшце гасцініцу «Магілёў», атрымаў нешта накшталт уласнага клуба, дзе яго́ныя госці і ўдзельнікі маглі б пасля канцэртаў правесці час у нефармальнай абстаноўцы, супольна памузыкаваць. Нешта падобнае, дарэчы, было падчас

Фестывалю пашанцавала на генеральнага спонсара, якім выступіла гадзіннікавая фірма са Швейцарыі. Пад гэтым праектам падпісаліся і іншыя фірмы, што дазволіла запрасіць у Мінск на фестываль, які ўмоўна спецыялізаваўся на вакальным джазе, музыкантаў высокага ўзроўню. Як хоць бы саксафаніста Ігара Бутмана, які прадстаўляе Расію толькі фармальна, таму што даўно з'яўляецца «чалавекам сусвету», набыўшы вялікі досвед падчас некалькіх гадоў жыцця і працы ў ЗША. Ігар невыпадкова прывёз з сабой не толькі лепшую, бадай, у сённяшняй Расіі рытм-секцыю (Эдуард Зізак — барабаны, Віталь Саламонаў — кантрабас), але і сапраўднага амерыканца — вібрафаніста Джо Лока. Гэты калектыў выконваў як аўтарскія п'есы музыкантаў групы, так і творы з джазавай класікі. Але вось што найперш уражвала: гэтыя творы выконваліся з неверагоднай лёгкасцю, свабодаю, яны не выклікалі ўражання складанай, потнай, напружанай працы. Гэта дазваляе казаць пра тое, што дзякуючы выдатнай вывучцы ўся літаральна музыка расійска-амерыканскага квінтэта ўспрымалася як аўтарская, г.зн. была прапушчана праз асобы, душы выканаўцаў. А калі так, дык яна не магла не ўздзейнічаць на аўдыторыю, што атрымала лекцыю сапраўднага джазавага майстэрства, якога мы ў Мінску даўно не бачылі.

Сакрэт такой незвычайнай эфектыўнасці квінтэта Бутмана — Лока крыецца, бадай, у тым, што музыканты тонка адчуваюць матэрыю непадробнай арыгінальнай творчасці, валодаюць не проста высокай вывучкай, але яшчэ і свабодныя, раскаваныя ва ўласным мастацтве ў такой ступені, што на сцэне, у прафесіі, не існуюць, а жывуць. Яны працуюць лёгка, вырашаючы творчыя задачы не праз «не магу», а натуральна, арганічна. Гэта, безумоўна, прыходзіць з вопытам, не адразу, вось чаму ідэя арганізатараў даць магчымасць выступіць на адной сцэне з мэтрамі маладым беларускім выканаўцам была разумная і абгрунтаваная. Але калі Яўгенія Лятун («Green Stream») і Кацярына Кошалева («Дыліжанс») яшчэ толькі набіраюцца вопыту, хоць і сёння маюць ужо што паказаць, дык вось вакальная група «Камерата» — цалкам іншы выпадак.

«Камерата» на сённяшні дзень разам з групай «Apple Tea» — гэта найбольш аўтарытэтны і вопытны калектыў Беларусі, які пастаянна ўдзельнічае ў джазавых фестывалях, у тым ліку і за мяжой. Больш за 50 канцэртаў у Скандынавіі і Польшчы толькі ўлетку 2000 года, у тым ліку другі год запар выступленне ў праграме агульнавядомага ў джазавым свеце фестывалю ў нарвежскім горадзе Мёльдэ, — гэта, згадзіцеся, высокі паказчык. І — невыпадковы. Таму што «Камерата» якраз і дэманструе ўзорную ступень самавызначэння ў музыцы. Удзельнікі калектыву адшукалі і непаўторную стылістыку, і арыгінальную манеру,назапасілі адпаведны, лёгка пазнавальны рэпертуар, а таму нязменна добра, калі не энтузіястычна, успрымаюцца кожнай аўдыторыяй.

Праўда, на гэтым фестывалі «Камерата» паказала ў нечым спецыфічную праграму, узяўшыся выконваць дастаткова аблегчаную, папулярную музыку. Яна, праўду кажучы, здольная адразу ўразіць тых, хто знаёміцца з групай упершыню, бо ўвасоблена на годным узроўні. Група разлічвала неўзабаве даць асобны канцэрт, прэзентуючы новы альбом, і таму вырашыла не «загружаць» публіку незнаёмай яшчэ інфармацыяй. Тым не менш і ў папулярным рэпертуары «Камерата» выразна прадэманстравала, на што яна здольная.

Здолелі вырашыць гэтую праблему і іншыя ўдзельнікі фестывалю. Гэта маскоўская група «Второе приближение» з салісткай Таццянай Комавай, якая выконвае нешта накшталт кампазітарскага камернага джаза, магчыма, часам і ў нечым аднастайнага, скіраванага нібыта ў самога сябе. Слухаць такую праграму было не вельмі проста, часткова, магчыма, з-за таго, што раяль у Доме афіцэраў аказаўся проста непадрыхтаваным для сур'ёзнага грання. Але гэтыя музыканты ў апошнія гады знаходзяцца ў цэнтры ўвагі расійскай джазавай грамадскасці, хоць мы і ведаем, як расіяне часам аж занадта сябе ўзносяць. Тым не менш «Второе приближение» — праект і арыгінальны, і запамінальны. Тое ж датычыць і вакаліста-піяніста Сяргея Манукяна, хоць, шчыра кажучы, ён у апошнія гады шмат у чым паўтараецца. Ягоная манера спявання ў стылістыцы «соул» робіцца ўсё больш спецыфічнай, вузкаскіраванай, яна — такое ўражанне — сёння ўжо не здольная ўразіць, здзівіць так, як была здольная яшчэ ўчора.

Куды цяжэй давялося музыкантам літоўскай групы Вітаса Лабуціса. Салістку Нэду ў Мінску ведаюць і любяць даўно. Але так атрымалася, што выступаць ім давялося днём, і аказалася, што джазавая аўдыторыя ў горадзе істотна памянялася. Гэта значыць, што гадоў 8-10 таму зала і днём была б поўная. Паслухаць вынаходлівую, хоць і не зусім новую праграму літоўцаў людзей прыйшло няшмат, але Нэда з калегамі прымусілі і яўна няпоўную залу рэагаваць з поўнай аддачай. І не таму, што публіцы прапанаваўся нейкі выключна эксклюзіўны рэпертуар, не! Якраз збольшага гэта былі агульнавядомыя джазавыя творы, якія, тым не менш, прадстаўляліся вельмі незвычайна, з выдумкай, нечаканымі вырашэннямі ў аранжыроўках, у паказе музыкі (было і такое!). І, канешне, — клас выканання, бяспрэчна высокі і свабодны ад штампаў, залішняй вывучкі.

Можна спадзявацца, што генеральны спонсар гэтага фестывалю не знікне і ў 2001 годзе, што набыты Малым тэатрам вопыт спатрэбіцца яму і ў далейшым. Тады, спадзяюся, шыкоўна выдадзены буклет з'явіцца не ў апошні дзень фестывалю, не будзе прадавацца па небывала высокаму кошту і змесціць на сваіх старонках куды больш патрэбнай, у першую чаргу менавіта джазавай інфармацыі.

«РЭНЕСАНС ГІТАРЫ» — ПРАБЛЕМА ІНІЦЫЯТЫВЫ

(Гомель, 7–9 снежня)

Як кажуць, залішне ініцыятыўных людзей часцей і караюць за тое, што яны самі ж прыдумалі і зрабілі. Ініцыятараў правядзення ў Гомелі фестывалю гітарнай музыкі калі і пакараюць, дык адно іхняй цалкам заслужанай узнагародай. Бо і сапраўды: ёсць за што!

У сэнсе паслядоўнага развіцця ідэі гэты фестываль, відаць, найбольш жывы і гнуткі. Ён ужо сёння зрабіўся ці не фірменным для Гомельскай абласной філармоніі, а для галоўнага завадатара, прадзюсера, кампазітара і выканаўцы Ігара Шошына — наогул нечым накшталт справы жыцця. Ды немагчыма не адзначыць: там, дзе ў аснове праекта ляжыць здаровая ідэя, якую ўвасабляюць здаровыя на розум ды прафесійна падрыхтаваныя людзі, плён не прымушае сябе чакаць.

Знешне ціхі, быццам схаваны ў музычнай правінцыі фестываль між тым вядомы калі не ва ўсім свеце (праз уласную старонку ў Інтэрнеце), дык, прынамсі, у Еўропе — дакладна. На фестываль у Гомель едуць з задавальненнем, нягледзячы на розную экзотыку кшталту адсутнасці вады наогул у гасцінічных нумарах пасля гадзіны ночы. Вось і на гэтым фестывалі былі музыканты з сямі краін, а таму гучала самая розная музыка, у цэнтры якой заўсёды была гітара.

Значнасць падобнага фестывалю яшчэ і ў тым, што ён з'яўляецца быццам каталізатарам мастацкага жыцця ў горадзе. Гэтым разам канцэрты адбываліся ў прэстыжным будынку драмтэатра, куды, напэўна, прывыкла хадзіць трошкі іншая, не зусім «гітарная» публіка. І зала была напоўненая па берагі! «Рэнесанс гітары» на шостым годзе існавання «нарадзіў» і спецыялізаваны часопіс «Беларуская гітара», які таксама прысутнічае ў Інтэрнеце, а галоўнае — дае максімум інфармацыі адносна таго, што адбываецца з гітарай у Беларусі і за яе межамі. Я не кажу ўжо пра вялікі выдавецкі вопыт Ігара Шошына і Віктара Кіені, якія за апошнія гады выдалі столькі нот для гітары, колькі іх не выдавалася, відаць, за некалькі дзесяцігоддзяў. Усё гэта яшчэ раз пацвярджае той факт, што музычны фестываль робіць не столькі сама музыка, колькі атмасфера: усё тое, што фестываль атачае.

Амерыканскі вібрафаніст Джо Лок.

У Гомелі — мушу прызнацца — такая атмасфера існуе.

Я не бываў на іншых гітарных фестывалях, што праводзяцца ў Беларусі. Гэты ж падабаецца мне адкрытасцю для рознай музыкі і тым, што дае магчымасць кожнаму з беларускіх выканаўцаў адчуць сябе на роўных з тымі з гасцей, хто, здавалася б, даўно засведчыў сябе ў гітарным свеце. Такія музыканты былі і на гэтым фестывалі. Гэта, скажам, Лукаш Курапачэўскі з Польшчы, надзвычай патрабавальны да сябе выканаўца, здольны настолькі засяродзіцца на выкананні, што, здаецца, цалкам распускаецца ў музыцы, ствараючы з гітарай адно цэлае. Плюс лёгкасць выканання і віртуозная тэхніка. Ці Дэвід

Паўловіч з Венгрыі. Гэты — больш артыстычны, адкрыты, па ўсім відаць, аматар выканання перш за ўсё класічнага гітарнага рэпертуару. Выглядае грунтоўным, салідным ва ўсім, што робіць, малюе гітарай, як некаторыя — алоўкам.

Мяне асабіста расчаравалі французы. Дуэт Жыль Бале — Патрык Брун іграў часам ці не па-аматарску. У тым сэнсе, што, пазначыўшы тэму, часцей усяго — джазавую ці з галіны папулярнай музыкі, яны, насуперак чаканню, не распачыналі класічную, грунтоўную імправізацыю, а здавальняліся ўсяго толькі элементарнымі, а таму — залішне простымі варыяцыямі. Не зразумеў я і сэнсу запрашэння Сані Мілуцінавіч з Югаславіі: гэтая гітарыстка па класу, шчыра кажучы, не ў лепшы бок вылучалася з рэшты іншых.

Думаю, шосты фестываль шмат у чым атрымаўся дзякуючы яшчэ і таму, што ў Гомель прыехаў Валерый Жывалеўскі — аўтарытэт беларускай гітары. На адным з канцэртаў прагучаў выдатны ягоны твор — «Беларускі старадаўні трыпціх» для гітары з аркестрам — паўнакроўная музыка, прасякнутая яскравым нацыянальным каларытам. Ён жа выступіў перад удзельнікамі фестывалю і гасцямі з цікавай лекцыяй, прысвечанай гісторыі бытавання ў Беларусі лютні і гітары. Для многіх ягоная інфармацыя напэўна была нечаканай і прымусіла па-іншаму асэнсаваць музычныя традыцыі ў нашай краіне.

Апрача аўтарскіх твораў беларускіх гітарыстаў, на фестывалі гучалі і творы, так бы мовіць, прафесійных аўтараў, да ліку якіх неабходна аднесці ўжо і Ігара Шошына. Вельмі пераканаўча прагучала і п'еса Аляксандра Літвіноўскага, які яшчэ летась адзначыўся на гэтым фестывалі, паказаўшы вытрыманыя ў сучаснай стылістыцы творы для гітары. Павел Бельскі, мінскі музыкант, сёлета здолеў пераканальна перадаць настрой, вобразны лад твора. Запомнілася і выступленне Уладзіміра Захарава з Гродна — мяркуючы па ўсім, аўтара і выканаўцы, скіраванага ў галіну эксперыменту. Ягоныя незвычайныя па мове творы, падтрыманыя пластыкай акцёраў групы сучаснай харэаграфіі «ТАД», глядзеліся і слухаліся з непадробнай цікавасцю. Ужо нават гэтае выступленне сведчыла пра безумоўна прагрэсіўны характар фестывалю, які здольны літаральна кожнаму аматару класічнай або сучаснай гітарнай музыкі падараваць нешта сваё.

Зразумела, немагчыма ў межах агляду спыніцца на выступленні кожнага з удзельнікаў фестывалю. Вось чаму мушу згадаць яшчэ заканчэнне апошняга канцэрта, калі на адной сцэне апынуліся амаль два дзесяткі гітарыстаў, і не толькі беларускіх. Гэтае выступленне рыхтавалася яшчэ ў Мінску пад кіраўніцтвам Яўгена Грыдзюшкі, які гэтым разам выступаў у якасці дырыжора. Дальбог, падобнага роду гітарны бэнд даводзілася назіраць і чуць упершыню, спачатку з насцярожанасцю, а потым — з пачуццём незвычайнай асалоды. Канешне, былі ў гэтым гранні пэўныя недапрацовачкі, але тыя эмацыянальны зарад, энергетыка, якую выпраменьвала музыка, кампенсавалі цалкам зразумелыя памаркі. Падумалася: гэта — яшчэ адзін дадатковы штрых, які характарызуе неймаверна станоўчую атмасферу фестывалю.

Адно толькі незразумела: яшчэ летась, цвяроза ацаніўшы ўласныя магчымасці, кіраўніцтва філармоніі звярнулася ў Міністэрства культуры з прапановай праводзіць у рамках фестывалю яшчэ і міжнародны конкурс гітарыстаў. Ідэя тая чамусьці не сустрэла падтрымкі, але, на маю думку, правядзенне такога конкурсу ў Гомелі — усяго толькі справа часу. Бо за тыя гады, што праводзіцца фестываль, ягоныя арганізатары даказалі: яны здольныя і конкурс праводзіць на сапраўдным, еўрапейскім узроўні.

Фота Аляксандра Ліціна, Аляксандра Дзмітрыева, Сяргея Мароза.

Сапраўдныя зоркі расійскага джаза — Ігар Бутман і Віталь Саламонаў.

Яўген Грыдзюшка ў якасці дырыжора гітарнага біг-бэнда.

Майстар-клас Дэвіда Паўловіча.

Магічная лічба 7

Ніна ФРАЛЬЦОВА

Не, усё ж такі ёсць нейкая магія, што выпраменьваецца экранам у цемру велізарнай кіназалы, злучаючы два бясконца далёкія ў звычайным жыцці полюсы нашага светаўспрымання: рацыянальны і таямніча-сакральны. Касмапалітычнае па сваёй сутнасці, мастацтва кіно і на далёкім ад рамантызму пераломе стагоддзяў яшчэ здольнае захоўваць ілюзію імгненнага яднання людзей. Здаецца, на гэтай, не надта трывалай глебе і трымаецца канцэпцыя кінафестывалю «Лістапад», які ў 2000 годзе адшумеў у Мінску ўжо сёмы раз.

Застануцца ў літаральным сэнсе гістарычным набыткам кіназнаўцаў XXI стагоддзя шматлікія публікацыі ў прэсе, якіх менавіта на гэтым «Лістападзе» не бракавала. Пісалі пазнаму і пра рознае, на мове спраўнага рупара ўлады і ў стылі скептычнага апазіцыянера. Пісалі як ніколі шмат, быццам дзеля таго, каб пацвердзіць наяўнасць у нашай краіне насамрэч развітой кінапрэсы. І было ж каму пісаць! Ад імя неіснуючай арміі журналістаў кіно было створана медыя-журы фестывалю. У яго не ўвайшлі, напрыклад, стваральнікі каталога «Усе беларускія фільмы», якім у свой час выпаў лёс атрымаць узнагароду крытыкаў Канфедэрацыі кінасаюзаў. Затое Міністэрства культуры і на апошнім «Лістападзе» прывеціла тых рэдкіх выбраннікаў, якія штогод мітусяцца на дзяжурных фуршэтах з нагоды адкрыцця-закрыцця і без гвалту над сабою верацъ не толькі ў рэальнасць пабразгвання відэльцаў і келіхаў, але і ў зручную ілюзію, што ў Беларусі «кінапрэса» годна існуе.

Не менш эзатэрычны феномен назіраўся і з абвешчаным спісам кіназорак. Прыбыла ў Мінск добра калі трэцяя частка яго, прычым яна не мела нічога агульнага з чаканымі кінаперсонамі і з большасцю фільмаў фестывальнага рэпертуару. Такая ж недарэчнасць здарылася з інфармацыйнымі матэрыяламі, набор якіх быў паабяцаны на прэс-канферэнцыі тыдні за два да адкрыцця форуму. Наогул ілюзорны свет сёмага «Лістапада» стаўся лагічным працягам той гульні ў кіно, якая міжволі сфарміравалася ў адсутнасці рэальнага кінапрацэсу на працягу, бадай, усіх 90-ых гадоў. Апошні «Лістапад» дасягнуў знакавага стану і прымусіў на поўным сур'ёзе паставіцца да лічбы «7». Памятаеце? «Сем разоў адмерай...»; «І стварыў Бог на сёмы дзень...»; «Тройка, сямёрка, туз»; марка калісьці славутага партвейну «777»...

Містычная сямёрка адыграла сваю ролю і на гэты раз. Яна выявіла глыбокі падтэкст разбуранага грамадскага жыцця, у якім самотна блукае ген настальгіі па «залатым веку». Калі б хтосьці здолеў вылічыць гэты маршрут — напэўна, больш зразумелымі сталіся б творчыя пошукі ў постсавецкай кінапрасторы. Характэрна, што лідэрамі кінаагляду (нібыта насамрэч з ініцыятывы ірацыянальных сілаў) сталіся спробыператасаваць на экране фрагменты

гісторыі і хаатычны ўнутраны свет асобы. «Рускі бунт» А.Прошкіна паводле матываў «Капітанскай дачкі» А.Пушкіна, прысвечаны пугачоўскаму паўстанню, «Дзённік яго жонкі» А.Учыцеля, які распавядае пра крызіс творчай асобы ў жорнах масавага грамадства, і, нарэшце, беларуская карціна з забароненай сцэнарыстам назваю «Момант ісціны», закліканая падтрымаць у масавай свядомасці ідэалы чалавечай годнасці, якія ў сярэдзіне XX стагоддзя былі балюча зняважаныя, — вось адбіткі скасабочанага светагляду грамадства, якое шукае свой новы вобраз на мяжы тысячагоддзяў. Тут фільм як люстэрка высокай эмацыянальнасці і ўласных думак большасці гледачоў узнімаецца на ўзровень агульнага смутку па нядзейсненай мары, аб'ядноўвае выпадковых суседзяў хай сабе на час сеанса. Але як толькі згасае ілюзорнае

Расціслаў Янкоўскі адкрывае фестываль «Лістапад–2000».

Прэзідэнт фестывалю «Кінатаўр» Марк Рудзінштэйн, намеснік міністра культуры Беларусі Юрый Цвяткоў і прэзідэнт «Лістапада» Расціслаў Янкоўскі.

Рэжысёр Міхаіл Пташук.

Рабочы момант здымак карціны «У жніўні 44-га...».

Праверка дакументаў (кульмінацыйны момант стужкі «У жніўні 44-га...»).

Акцёр Аляксей Булдакоў у фільме Маргарыты Касымавай «Зорка Венера».

Вайсковыя вучэнні ў стужцы Яўгена Краўцова «Армія Выратавання».

святло экрана, гледачы застаюцца кожны сам з сабой. Ніякі рэйтынг поспеху не здольны сапраўды нешта змяніць у пазакіношнай рэчаіснасці.

Тое самае можна сказаць і пра лёс самога «Лістапада». Фестываль нарадзіўся ў Мінску на пачатку 90-ых з наіўнай ініцыятывы адданага кінематографу былога ўрача-кардыёлага Сяргея Арцімовіча. Нарадзіўся пры гарачай падтрымцы Саюза кінематаграфістаў, з самабытнай ідэі жывой камунікацыі аўтараў з аўдыторыяй — такі, ведаеце, «фестываль фестываляў», з паказам лепшых стужак года, якія ўжо падзялілі прызы на іншых аглядах, а цяпер ацэнку ім павінен даць просты глядач. Ніхто ўжо не ўспамінае «айцазаснавальніка» кінаагляду (дарэчы, і аўтара яго паэтычнай назвы). Арганізатарам ужо цалкам дзяржаўнага мерапрыемства не ўдалося вывесці яго са стану аматарства на сапраўды прафесійныя рэйкі. Нават пры дапамозе з любасцю адабраных членаў кінематаграфічнага журы, імёны якіх вядомыя хутчэй у асяродку беларускага кіначыноўніцтва, а не ў шырокіх колах прыхільнікаў кінамастацтва наогул. Імкненне наблізіць добрыя фільмы да такога любага дзяржаўным органам народа па-ранейшаму абмяжоўваецца дахам і сценамі мінскага кінатэатра «Кастрычнік», а «народ», скажам, з кінастудыі «Беларусьфільм» або з Саюза кінематаграфістаў вымушаны штовосень паляваць на запрашальнікі.

Карэннае пытанне, для каго і навошта ўсё ж такі праводзіцца «Лістапад», неадноўчы раблася прадметам дыскусій у кулуарах Міністэрства культуры і ў зацікаўленых кінаколах. Ніжэй, чым да параўнання з Берлінскім, Венецыянскім, Канскім форумамі, удзельнікі дыспутаў не апускаліся. Ранейшая гігантаманія мыслення сведчыць не толькі пра зайздрасць да чужога поспеху, але і пра комплекс мясцовай непаўнавартасці. Ды і чым яго замяніць ва ўмовах перманентнага крызісу нацыянальнай фільмавытворчасці?..

У гэтым кантэксце няшмат каштуюць багатыя на колькасць і вастрыню думак журналісцкія водгукі на фестывальную кінапраграму. Беларускія пёры напісалі ўсё, што маглі, і пра ўсё, што бачылі на свае вочы. Няўбачаным застаўся, напрыклад, такі цікавы факт: кінастудыя «Беларусьфільм» мела шанец «засвяціцца» са сваім лагатыпам у рэйтынгавай карціне «Дзённік яго жонкі». У час кароткай дырэктарскай кар'еры С.Лук'янчыкава на студыі з'явіўся аднайменны сцэнарый Д.Смірновай. Напісаны з нагоды стагоддзя з дня нараджэння І.Буніна, ён прапаноўваўся ў якасці супольнага пастановачнага праекта. Праект не адбыўся: Міністэрства культуры і кінастудыя ўжо былі звязаны па руках і нагах «Момантам ісціны». Цяпер «Дзённік», па чутках, паедзе на адборачны оскараўскі турнір, а «Моманту ісціны» наканаваны іншы, куды больш цяжкі лёс.

Прэм'ерны паказ гэтай стужкі ў дзень адкрыцця фестывалю суправаджаўся велізарным, па нашых мерках, скандалам. Надрукаваны ў «БДГ» нататкі пісьменніка У.Багамолава падлілі такога алею ў агонь, што гледачы сачылі больш уважліва за выразам твараў удзельнікаў афіцыйнага прадстаўлення карціны, чым потым за сюжэтам самога фільма. Пасля прагляду рэжысёр М.Пташук на запланаваную прэс-канферэнцыю не з'явіўся, а дарэмна. Лепшую рэкламу, чым зрабілі газетчыкі разам з аўтарам калісьці папулярнага рамана, цяжка сабе ўявіць. Якім бы ні адбыўся, нарэшце, фільм (на фестывалі нам паказалі толькі першую версію), гледачы ад Мінска да Находкі, дзякуючы перадазу пісьменніцкіх прэтэн-

зій у маскоўскіх выданнях з вялікімі накладамі («Труд», «АиФ», «Комсомольская правда» і г.д.) ужо заінтрыгаваныя. Трэба каваць жалеза, пакуль гарачае.

Зрэшты, гэтак, напэўна, разважалі б дзе-небудзь у іншых краінах, але не ў нас. Тут дэманстрацыя беларускага суперблакбастэра ператварылася ў яшчэ адну оргію настальгіі па страчаных ілюзіях. Бо сам праект экранізацыі рамана «У жніўні 44-га...» больш за тры гады таму быў пакліканы да жыцця не столькі мастацкімі або камерцыйнымі, колькі палітычнымі матывамі. Упершыню багамолаўскі твор быў прапанаваны ў адказ на пытанне найвышэйшай у дзяржаве службовай асобы падчас наведання кінастудыі «Беларусьфільм»: «Ці можна ў нас стварыць карціну, пра якую загаварылі б усе? Калі можна, дык у грашах недахопу не будзе!..».

Так, па сутнасці, і адбылося. Звычайны палітычны заказ параўноўваўся з мастацкаю задачай ледзь не глабальнай значнасці. М.Пташук узяўся за гэты фільм, як бяруць у рукі штурвал выпрабавальнікі рызыкоўнай тэхнікі. За тры з лішкам гады, на працягу якіх стваралася карціна, кінастудыю на чарзе ўзначальвалі тры дырэктары. Акт аб прыёмцы карціны падпісаў не той міністр культуры, які дапамагаў ёй нарадзіцца. Адзнаку «добра» выставіў рэжысёру новы, ухвалены «зверху» склад мастацкай рады. А значныя па грамадскаму гучанню «круглыя» даты з гісторыі Другой сусветнай вайны адна за адной пракаціліся без успамінаў пра ўнёсак кінастудыі «Беларусьфільм» у асэнсаванне падзеяў той эпохі.

У гэтым кантэксце ўжо няма сэнсу шкадаваць, як гэта робіць аўтар рамана, тых салдатаў у касках з масоўкі, што маршыруюць і маршыруюць на экране ў Пташука ці то «з перадавой», ці то «на перадавую». Паважаны пісьменнік не збіраецца саступаць ні каліўца ад таго чытацкага прызнання, што было заваявана амаль тры дзесяткі гадоў таму, калі «Момантам ісціны» зачытваліся як члены Палітбюро, так і вучні старэйшых класаў. І славы гэтай не здольны перакрэсліць і гэты фільм, які для чыноўнікаў з беларускага Міністэрства культуры ператварыўся ў чарговую ілюзію ўласнага станоўчага ўплыву на нацыянальнае кіно з нечаканымі аргвысновамі. Сёння аднолькава няўтульна пачуваюцца і наш рэжысёр, якога напаткала прага да выпрабаванняў у вельмі неспрыяльны момант змены палітычных акцэнтаў і фігур, і сама літаратура, якая ўжо не можа сказаць пра Вялікую Айчынную вайну больш, чым даведаўся пра яе наш сучаснік за апошняе дзесяцігоддзе.

І нельга не пагадзіцца з ноткай расчаравання, якая прагучала ў асобных водгуках прэсы. Між іншым, ледзь не кожны год пасля лістападаўскай праграмы даводзіцца паўтараць шкадаванне: калі ж на нашым беларускім экране будуць з'яўляцца сапраўды цікавыя не толькі дзякуючы скандалам фільмы? Пытанне гэта рытарычнае ў тым плане, што сам прынцып усялякага фестывалю прадугледжвае наяўнасць выбару. На сёмым «Лістападзе», у адрозненне ад мінулых гадоў, асноўная частка карцін была расійскай вытворчасці. Адпаведна і ўзнагароды размяркоўваліся пераважна сярод расійскіх кінематаграфістаў.

Галоўны прыз глядацкіх сімпатый сёлета быў прысуджаны «Рускаму бунту» А.Прошкіна, прыз за лепшую рэжысуру — В.Мельнікаву за «Поўняю свяціўся сад», узнагароды за лепшыя жаночую і мужчынскую ролі — Андрэю Смірнову ў «Дзённіку...» і Зінаідзе Шарко ў «Поўняю...». Спецдыпломы таксама атрымалі пераважна расійскія фільмы. Адзін з іх — «Дом для багатых» У.Фокіна — наогул мог бы прэтэндаваць на званне лепшай стужкі, калі б у рэгламенце «Лістапада» была намінацыя за найбольш перспектыўны пракатны лёс. У гэтым фільме хапае віртуозных сплётаў сур'ёзных і камічных калізій, тонкай гульні з гістарычнымі рэмінісцэнцыямі, нарэшце прывабных і даўно любімых акцёраў, пачынаючы з Т.Акунеўскай і В.Гафта і заканчваючы Я.Сядзіхіным і В.Гаркаліным.

Беларускіх фільмаў у фестывальнай праграме было тры, уключаючы ўжо згаданы «У жніўні 44-га...». «Зорка Венера» М.Касымавай паводле сцэнарыя В.Казько ішла ў праграме дзіцячага «Лістападзіка», а камедыя «Армія Выратавання» Я.Краўцова была ўнесена ў конкурсны расклад ледзь не ў самы апошні момант і, паводле кулуарных звестак, супраць жадання некаторых арганізатараў конкурсу. Фактычна гэта ўсе фільмы, што былі зняты ў краіне за апошнія два гады. Прычым у 1999 годзе «Беларусьфільм» не выпусціў аніводнай (!) мастацкай карціны. «Армія...» ж сапраўды можа разглядацца як стужка-выратавальніца беларускага кіно напрыканцы 90-ых. Яна зроблена не за дзяржаўны кошт і быццам насуперак глабальным планам дзяржаўнай кінавытворчасці. Дый амаль трохгадовы шлях да рэалізацыі малабюджэтнага праекта В.Казько і М.Касымавай можа крыху патлумачыць прычыны сённяшняга малакарціння. Калі б рэжысёр М.Касымава на свае страх і рызыку не «ўціснулася» б у больш чым сціплы каштарыс, не праявіла б характару і настойлівасці, наўрад ці «Зорка Венера» ўзышла б і сёлета на экране.

Рэч, бадай, не толькі ў тым, што ўсе магчымыя грошы з дзяржаўнага бюджэту студыі пайшлі на экранізацыю «Моманту ісціны», а іншыя планавыя стужкі, у тым ліку і дакументальныя, апынуліся ў ролі бедных родзічаў. Праблемы беларускага кіно 90-ых у значнай ступені вынікаюць з творчага бяссілля нашых мэтраў. Не стае цікавых ідэй, як і разумення таго, што нацыянальная кінавытворчасць ужо не можа выжыць у рамках толькі дзяржаўнага фінансавання. Тым больш ілюзорнымі падаюцца разважанні накошт «мастацкасці» або «немастацкасці» беларускіх фільмаў, у тым ліку тых, што прайшлі ў лістападаўскім рэпертуары. Не каб парадавацца, што гаспадары фестывалю здолелі хоць бы і такім чынам захаваць перад гасцямі марку кінавытворчай краіны. Паказалі, маўляў, усё, што змаглі зрабіць, а чаго не змаглі — засталося за кадрам.

Вось і задумацца б пра тое, чаму ўвесь час «за кадрам» у нас застаюцца энтузіясты з іх шчырай, немаскараднай любоўю да кінамастацтва. Усе 90-ыя гады прайшлі ў кінаасяроддзі пад лозунгам барацьбы з ідэалагічным ціскам на творчасць. Але ў выніку гэтых баёў сама творчасць звузілася настолькі, што сёння ўжо лічыцца, быццам бы нерв добрага фільма можа вырасці адно з вялікіх грошай. Безумоўна, без належнага фінансавання не абысціся. Грошы грашыма, але важна і тое, на што яны трацяцца — на прывілеі былым кінааўтарытэтам або на падтрымку жывога служэння кінематографу. Добра, што журы знайшло ў сабе мужнасць адзначыць і стужку М.Касымавай па раздзелу дзіцячага фільма (колькі наогул ва ўсёй СНД здымаецца цяпер стужак для дзяцей?), і дэбют Я.Краўцова, у ганаровым дыпломе якому так і запісана: «За любоў да кіно».

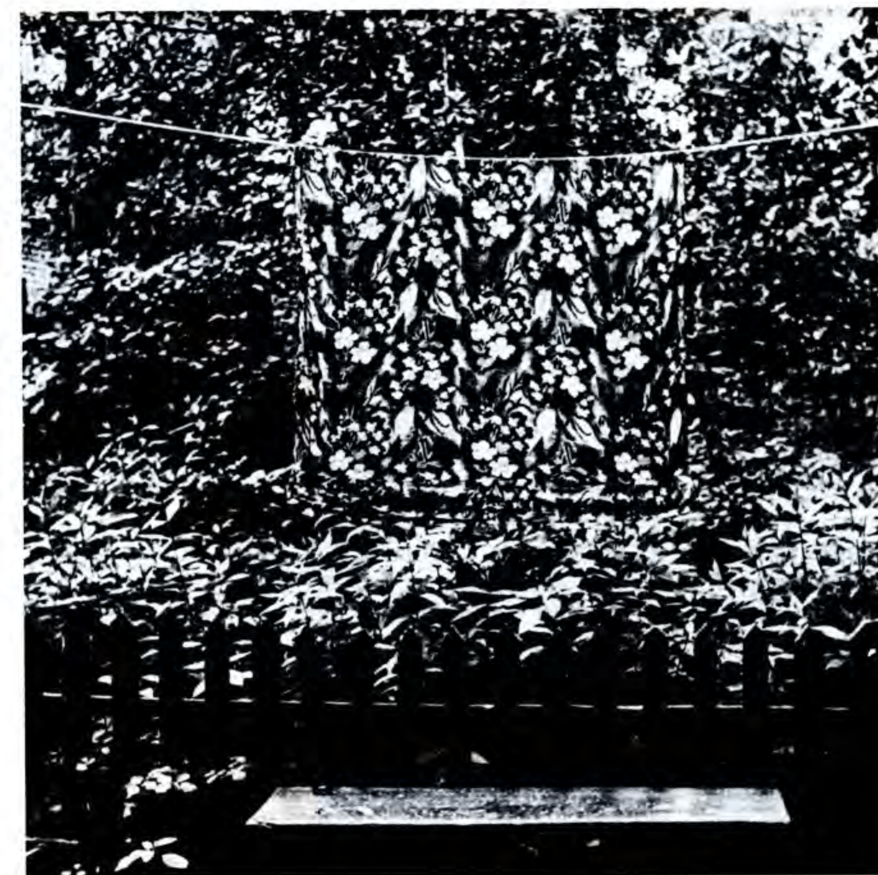
Нягледзячы на гэтыя цалкам заслужаныя адзнакі, усё ж такі неяк пуста ў душы. Пуста зусім не таму, што пад шоргат завялага восеньскага лісця сёмы «Лістапад» развітаўся з беларускімі кінаманамі да наступнага разу. Напэўна, гэтае адчуванне самоты абудзіў успамін пра імгненні яднання гледачоў у адно цэла з агульнай душой у магічнай цемры фестывальнай залы...

Штабное пасяджэнне. Фільм Я.Краўцова «Армія Выратавання».

Нататкі аб сітуацыі*

Усходнееўрапейская фатаграфія ў эпоху глабальнага арт-рынку

Дзмітрый ВІЛЕНСКІ



Ігар Мухін (Масква). З серыі «Манументальнае савецкае мастацтва». Железноводск. 1992.

Аляксандр Слюсараў (Масква). З серыі «Масква». 1971–1979.

Спачатку варта вызначыцца з тым, пра што пойдзе гаворка. Усходняя Еўропа — паняцце не геаграфічнае, а чыста эканамічнае. Прага знаходзіцца далей на Захад, чым Вена, аднак, па сутнасці, яна аказваецца ў блізкім суседстве з Талінам.

Фатаграфія сама па сабе не мастацтва, а спецыфічная мова, якая не мае ніякага сэнсу і прызначана для бясконцага гаварэння. Фатограф — гэта чалавек, які фатаграфуе, або «машына», якая вырабляе новыя фатаграфічныя выявы.

Любая фатаграфічная выява можа быць прададзена як мастацкі твор. Розніца ва ўзроўні продажаў заўсёды вызначаецца канкрэтна: за колькі і каму. Арт-рынак азначае перадусім цыркуляцыю грошай і іерархію ўлады ў сферы мастацтва. Межы і структура арт-рынку так жа лёгка вызначаюцца, як і межы фатаграфіі як выяўленчага сродку або, скажам, як межы краін былога камуністычнага блока. Гэта значыць, яны, межы, бачныя.

Самае цікавае ў арт-рынку — гэта магчымасць кіраваць вытворчасцю вобразаў і ідэй. Аналізаваць, як дэмакратыя попыту спараджае прапанову, зараз ужо не актуальна. Больш цікава прасачыць, якія эліты і з дапамогай якіх механізмаў спараджаюць попыт. Глабальны арт-рынак — гэта адзіная сістэма цыркуляцыі грошай і ідэй, калі мастацкі прадукт, зроблены ў Браціславе, прадаецца ў Нью-Йорку і калі праекты, задуманыя ў Маскве, рэалізуюцца, напрыклад, у Берліне.

Пасля пераліку гэтых банальнасцяў можна паглыбіцца ў тэму.

Тэма, уласна кажучы, вельмі простая. Я хацеў бы знайсці адказ на пытанне, чаму сучасная ўсходнееўрапейская фатаграфія, нягледзячы на ўсеагульнае прызнанне яе гістарычнага ўнёску ў гісторыю мадэрнізму, сёння практычна адсутнічае на заходнім арт-рынку? Адказ на гэтае і на ўсе іншыя не меней складаныя пытанні непазбежна сутыкаецца з ужо даволі абрыдлым дыялогам аб прыродзе і паходжанні «ўсходняй» і «заходняй» цывілізацый, аб розных філасофскіх аспектах разумення часу, прасторы, тэхнікі, вобраза, смерці і г. д. Усім таксама зразумела, што падзел на захад і ўсход (за выняткам чыста эканамічных паказчыкаў) давалі ўмоўны.

Пры гэтым заходняя цывілізацыя мае прэрагатыву татальнасці і дасканаласці. Усё, што нейкім чынам не трапляе ў яе культурную арбіту, заведама вызначаецца як некаштоўнае або нават проста дрэннае. Цэнтральная пазіцыя, якую займае постіндустрыяльнае грамадства, даволі паспяхова падтрымліваецца высокаразвітымі тэхналогіямі апрапрыяцыі ўсяго маргінальнага, перыферыйнага і апазіцыйнага.

Менавіта гэтымі маргінальнымі якасцямі і апісваецца стан сучаснай усходнееўрапейскай фатаграфіі.

Тэарэтычна любое маргінальнае можа аказацца патэнцыяльна каштоўным, г. зн. можа быць спажыўлена тым або іншым чынам. Аднак на практыцы гэтага не адбываецца. Бо стратэгія апрапрыяцыі і рэпрэзентацыі (а менавіта *іх* выбар заўсёды абмежаваны) аказваюцца больш важнымі і каштоўнымі, чым сам матэрыял.

Разважаць пра мастацтва сёння мажліва толькі апісваючы механізмы яго камунікацыі. Менавіта гэтым і цікавы прыклад фатаграфіі, паколькі яе мова пераважна не што іншае як медыум — чысты перадатчык інфармацыі.

Чыста спажывальніцкая сфера мастацтва мае неабходную канкрэтыку, усё астатняе даўно ўжо зрабілася прадметам розных спекуляцый, якія ў большай ступені паведамляюць пра аўтара тэксту або пра апісанне дыскурсу, чым пра характар твора.

Тэма стварэння мастацкага твора практычна выціснута, і яе месца занята тэмай камунікацыі ўжо гатовых твораў у прасторы арт-сістэмы.

Аднак варта ўсё ж такі закрануць механізмы ўзнікнення фотавобразаў. Прычынай узнікнення фатаграфіі можа зрабіцца нараджэнне дзіцяці, захапленне новай машынай, ніколі раней не бачаным пейзажам, каханым чалавекам — у вопратцы або без яе. У падмурку стварэння большасці фатаграфій знаходзіцца выключна прыватнае захапленне плынню жыцця, а таксама сацыяльны абавязак, сфарміраваны самім фактам існавання тэхнічнага сродку яе фіксацыі. Акрамя таго, прычынай узнікнення фатаграфіі можа быць і заказ на здымку новай калекцыі вопраткі, мадэлі аўтамабіля, прапанова ўзяць удзел у выставе, атрымаць грошы для рэалізацыі пэўнага праекта і г. д. Гэты пералік дазваляе адчуць розніцу паміж ангажаваным (прафесійным) стаўленнем да фатаграфавання і аматарскім. У мастацтве гэтыя два падыходы заўсёды пераплятаюцца, але пры яўным дамінаванні аднаго з іх.

На што звяртаеш увагу, калі знаёмішся з усходнееўрапейскай фатаграфіяй, дык гэта на відавочную перавагу чыста аматарскіх механізмаў творчасці, яе пастаяннае і сур'ёзнае імкненне быць аўтэнтычнай і натхнёнай, на яе схільнасць да чыста мадэрнісцкіх схем крэатыўнасці.

Большасць мастакоў, якія працуюць з фатаграфіяй, і фатографаў, якія імкнуцца выйсці на тэрыторыю мастацтва, працягваюць заставацца ў сацыяльна неангажаваным стане, што падазрона нагадвае стан незалежнага мастацтва ў эпоху камунізму. Занятак творчасцю шмат у чым паранейшаму застаецца прыватнай справай адданых ёй асоб, і іх падыход да творчасці і адпаведна яго вынікі можна апісаць такім распрацаваным на Захадзе тэрмінам, як ***outsider art*****, мастацтва аўтсайдэраў.

Outsider art — яскравы прыклад своеасаблівага і аўтэнтычнага мастацтва, якое здолела даволі паспяхова інтэгравацца ў існуючую арт-сістэму і якое пры гэтым працягвае заставацца сацыяльна незаангажаваным і незалежным ад сістэмы. Прынамсі, яно захавала немажлівую для нарматыўнага мастацтва дыстанцыю паміж працэсам вытворчасці мастацкага прадукту і яго спажываннем. Заходні мастак-аўтсайдэр шчыра ігнаруе прынятыя правілы гульні, як правіла, з прычыны сваіх псіхічных якасцяў або калі ён прымусова адлучаны ад соцыуму (напрыклад, пажыццёва асуджаны вязень). Інтэрпрэтуючы ўсходнееўрапейскае мастацтва як феномен аўтсайдэрства, нельга не адзначыць, што мастак вымушаны рабіцца аўтсайдэрам не па сваёй волі, бо навакольная рэчаіснасць — шызоідная і ў гэтым грамадстве няма магчымасці (ні эканамічнай, ні ідэалагічнай) сфармуляваць і адрэфлексаваць свае патрэбы ў мастацкай сферы. Такім чынам, вяртаючыся да тэзіса пра татальнасць і дасканаласць заходняй цывілізацыі, прыходзім да высновы, што менавіта яна мае прывілеяванае права на фарміраванне сацыяльнай замовы на сучаснае мастацтва і магчымасці яго рэалізацыі ў дарагой прамысловай лабараторыі пад назвай world wide art system (сусветная мастацкая сістэма).

Аднак большасць усходнееўрапейскіх творцаў пра гэта не здагадваецца.

Усё вышэйсказанае зусім не азначае канчатковай адмены значнасці лакальнага кантэксту. Яго развіццё надзвычай важнае, і за апошнія 10 гадоў ва Усходняй Еўропе адбыўся сапраўдны прарыў:

Сяргей Лявонцьеў (Масква). З серыі «Практыкаванні ў жорсткай фатаграфіі». 1990–1991.

Андрэй Чэжын (Санкт-Пецярбург). З серыі «Сны». Санкт-Пецярбург. 1998.

* Тэкст упершыню быў надрукаваны ў віртуальным часопісе «Максимка». 1999, № 4. Гл.: http://www.guelman.ru/maksimka/n4/east.htm.

** Outsider (англ.) — пабочная асоба, якая не належыць да пэўнай інстытуцыі, партыі, кола людзей; пабочны назіральнік; неспецыяліст, прафан, аматар; аўтсайдэр. — *Рэд.*

пасля 40–70 гадоў дзяржаўнага дыктату пачала складвацца структура арт-рынку. Структура лакальных каштоўнасцей у ім, тым не менш, аказваецца першапачаткова арыентаванай на інтэрнацыянальны, празаходні кантэкст, што з лёгкасцю можна было б вытлумачыць, скажам, ціскам «агентаў Захаду» ў выглядзе розных міжнародных фондаў і інстытуцый, якія маюць адчувальныя сродкі фінансавага ўплыву. Напрыклад, бюджэт Цэнтраў сучаснага мастацтва Фонду Сораса ў Расіі значна перавышае бюджэт расійскага міністэрства культуры, якое проста не заўважае існавання сучаснага мастацтва.

Пафас заклікаў стварыць новыя цэнтры мастацтва і ўзяць пад сумненне безумоўнасць і абавязковасць заходняй інстытуцыянальнай экспертызы мае ў сабе чароўнасць рамантычнай утопіі. (Відавочна, што будучыня аўтамабільнай моды наўрад ці будзе фарміравацца ў Тальяці.) Гэтыя заклікі маюць дачыненне хутчэй да былых амбіцый, да прагі акрэсліваць сваю тэрыторыю і потым яе пашыраць (без чаго не адбываецца развіццё мастацтва).

Спадзяванні на лакальны кантэкст шмат у чым злучаны з небяспекай кансервацыі правінцыялізму, які робіцца ўсё больш заўважным ва ўсходнееўрапейскім мастацтве (асабліва ў расійскім), і гэта, як ні парадаксальна, звязваецца з перыядам адноснай стабілізацыі грамадства і з'яўленнем лакальных эліт, якія дыктуюць мясцовы попыт на арт-прадукцыю (як правіла, рэспектабельна-старамодную). Жаданне быць «наперадзе планеты ўсёй» у канчатковым выніку прыводзіла да з'яўлення цікавага мастацтва, якое здолела ўпісацца ў сусветную гісторыю як расійскі канструктывізм або маскоўскі рамантычны канцэптуалізм. Аднак жаданне напрыканцы XX стагоддзя пабудаваць «нармальны капіталізм» і дасягнуць годнага ўзроўню спажывання відавочна пазбаўляе мастацтва якой-небудзь палітычнай энергіі. А адзіны, не да канца падарваны на Захадзе механізм левакамуністычнай апазіцыйнасці аказваецца цалкам карумпіраваным у краінах, якія прайшлі камуністычны шлях развіцця. Усё мастацтва ў цэлым і фатаграфія ў прыватнасці апынуліся ў стане адсутнасці цэнтра як сацыяльнага, так і гісторыка-культурнага, у адносінах да якога было б магчыма правесці дэканструктывісцкую працэдуру.

Можна колькі заўгодна абвінавачваць Захад ў дамінаванні і навязванні сваіх каштоўнасцяў (гэта цалкам можна параўнаць з добра вядомым еўрапейскім антыамерыканізмам), але на рынку, як і ў джунглях, вінаваты заўсёды слабейшы. Заходняя машынерыя мастацтва застаецца абсалютна адкрытай і заўсёды працуе ў аўтаматычным рэжыме свабоднага пошуку новай і свежай візуальнасці для выкарыстання яе ў сваіх мэтах. І натуральна адмаўляе ўсё слабое, старамоднае і няякаснае.

Усходнееўрапейская фатаграфія шмат у чым яшчэ рэфлексуе над тым, што ёсць фотамедыум, як адбываецца працэс фіксацыі рэальнасці, што ёсць фотахімія і г. д. Для аўтараў, якія толькі нядаўна пазнаёміліся з класікай тэорыі сучаснай інтэрпрэтацыі фатаграфіі (Вальтэр Беньямін, Сюзэн Зонтаг, Ралан Барт), гэты дыскурс усё яшчэ захоўвае сваю псеўдаактуальнасць, у той час калі на Захадзе гэтая сітуацыя даўно высветлена і цікавасць выклікаюць пытанні дыгіталізацыі, мовы відэо і проста multimedia language of art communication (мультымедыйная мова мастацкіх сродкаў перадачы інфармацыі).

Адсутнасць традыцый крытычнага палітычнага і сацыяльна-ангажаванага мастацтва таксама сур'ёзна супрацьдзейнічае інтэграцыі ў міжнародную сістэму, дзе гэты тып мастацкай працы аказваецца дамінуючым. Права на «эзатэрыку» аддадзена толькі адзінкам (Балтанскі***, Віёла) і толькі тады, калі яно рэалізавана на вышэйшым узроўні тэхнікі камунікацыі.

Спецыфіка маёй цяперашняй працы вымагае рэгулярна праглядаць вялікую колькасць праектаў з Усходняй Еўропы. Як чалавек, які сталеў у тым жа кантэксце, я цалкам разумею логіку іх з'яўлення, аднак, жывучы ў іншым, заходнім кантэксце, я цалкам разумею і логіку іх неспажывання, іх абмежаванасць вузкімі рамкамі «фотагета» або проста выключна лакальнага існавання (што само па сабе не так ужо і мала). Што мяне турбуе сёння, дык гэта працэс «сцірання» культурнай памяці, працэс знікнення некалькіх «мясцовых» пакаленняў мастакоў, якія не атрымалі прызнання ў больш шырокім, інтэрнацыянальным кантэксце. Застаецца канстатаваць, што сёння права на існаванне ў культурнай памяці дасягаецца толькі дзякуючы «ўпісанасці» мастака ў інтэрнацыянальны кантэкст індустрыі сучаснага мастацтва. Усіх, хто не «ўпісаўся», чакае забыццё, і менавіта тут застаецца прастора для выключна прыватных стратэгій асабістага прасвятлення...

Пераклад з рускай мовы.

Барыс Міхайлаў (Харкаў). З серыі «Лурыкі». Арыгінал расфарбаваны.

*** Артыкул пра творчасць Крыстыяна Балтанскага гл.: Мастацтва. 1996. № 9. С. 25—28. — *Рэд.*

Хроніка мастацкага жыцця

Афіцыйна

✔ Камісія па прэміях Федэрацыі прафсаюзаў Беларускай дапусціла да ўдзелу ў конкурсе на атрыманне прафсаюзных прэмій 2001 года групу дзеячаў літаратуры, мастацтва, калектывы самадзейнай мастацкай творчасці. Сярод іх: Міхась Дрынеўскі — за канцэртныя праграмы Дзяржаўнага акадэмічнага хору Беларусі імя Г.Цітовіча 1997–2000 гадоў, Васіль Кандрасюк — за музычную камедыю «Любоў — кніга залатая» і аўтарскую праграму «Любоў бывае розная», рэжысёр Наталля Башава і мастак Ларыса Рулёва — за спектакль «Сястра мая Русалачка» ў ТЮГу, Уладзімір Мішчанчук — за плённы ўклад у выхаванне моладзі і сыграныя ролі ў тэатры, кіно, на тэлебачанні, Юрый Траян — за падрыхтоўку выканаўцаў вядучых роляў у балетах Нацыянальнага тэатра балета, Віктар Аслюк — за дакументальныя фільмы «Добры вечар, сад, сад...» і «Андрэевы камяні», ансамбль гарманістаў дзіцячай музычнай школы № 14 Мінска, народны ансамбль музыкі і песні «Мірскія музыкі» з пасёлка Мір Баранавіцкага раёна, народны ансамбль песні і танца «Брэстаўчанка» з Брэста, народны ансамбль танца «Белая Русь» Рэспубліканскага Палаца культуры «Юнацтва», народны хор культурна-спартыўнага комплексу «Шыннік» з Бабруйска.

✔ Міністрам культуры Беларусі ўстаноўлены дзяржаўныя стыпендыі дзеячам культуры і мастацтва, творчай моладзі на 2001 год. Сярод стыпендыятаў да 40 гадоў (4 мінімальныя зарплаты штомесяц) артысты балета Вольга Гайко і Павел Кацельнікаў, піяніст Сяргей Мікулік, артыстка ансамбля флейтыстаў «Сірынкс» Ларыса Ласоцкая, лектар-музыказнаўца Алена Калеснік, акцёры Аляксандр Андрыенка, Мікалай Сцешыц, Эмілія Пранскутэ, Таццяна Грасевіч, саліст оперы Сяргей Франкоўскі, рэжысёр кіно Наталля Хаткевіч, кінадраматург Ганна Паўлоўская, мастакі Ірына Каваленка, Вольга Мурашова, Вольга Нікішына, Уладзімір Кандрусевіч, Юрый Круш, мастацкі кіраўнік ансамбля танца «Равеснік» Таццяна Семчанка, майстар керамікі і гліняной цацкі Алена Бараўцова. Ва ўзросце пасля 40 гадоў стыпендыі (6 мінімальных зарплат штомесяц) прызначаны кампазітарам Ларысе Мурашцы, Валянціне Сярых, Уладзіміру Каральчуку, артыстам Марыі Маршак, Юрыю Франкову, Івану Шрубейку, Вячаславу Паўлюцю, тэатразнаўцу і крытыку Вячаславу Іваноўскаму, рэжысёру кіно Міхаілу Якжэну, кінааператару Станіславу Смірнову, мастакам Алене Лось, Валянціне Свентахоўскай, Мікалаю Назарэнку, Мікалаю Ліханенку, майстру-цацачніку Валерыю Палтаржыцкаму, балетмайстру Надзеі Урукінай, салісту фальклорнага калектыву «Вяселле» Міхаілу Пацуку.

Узнагароды

✔ За бездакорную якасць арганізацыі фестывалю, прафесіяналізм яго выканаўцаў, за папулярызацыю высокіх гуманістычных ідэалаў на міжнародным узроўні — менавіта за гэта наш «Славянскі базар у Віцебску» прызнаны «Фестывалем 2000 года». Такое рашэнне прынята Міжнароднай федэрацыяй арганізатараў фестываляў.

Юбілеі

✔ 9 лютага ўрачыстай вечарынай-спектаклем з удзелам усіх артыстаў трупы Мінскага абласнога драматычнага тэатра завяршыўся «Тыдзень тэатра», прымеркаваны да 10-годдзя калектыву. За гэты час на ягоных спектаклях пабывала больш за 300 тысяч гледачоў.

Дні культуры

✔ У студзені прайшлі Дні культуры Рэспублікі Беларусь у Расійскай Федэрацыі. У адкрыцці Дзён бралі ўдзел прэзідэнты Расіі і Беларусі. Міністры культуры дзвюх краін падпісалі «Пералік сумесных акцый міністэрстваў культуры РБ і РФ у 2001 годзе» і «Прапановы ў план мерапрыемстваў па супрацоўніцтву паміж Міністэрствам культуры Беларусі і Міністэрствам культуры Расіі да 2005 года (для фінансавання з бюджэту Саюзнай дзяржавы)». Адбыліся шматлікія сустрэчы дзеячаў культуры і мастацтва дзвюх краін, канцэрты знакамітых калектываў і выканаўцаў Беларусі, выстаўкі...

Нарады

✔ На працягу двух дзён (31 студзеня і 1 лютага) у Мінску з удзелам Прэзідэнта Беларусі прайшла Рэспубліканская нарада дзеячаў культуры і мастацтва «Аб мерах па вырашэнню праблем развіцця культуры і мастацтва».

Лаўрэаты

✔ Шосты раз у Брэсце падведзены вынікі штогадовага абласнога фестывалю «Берасцейскія зоркі». Сярод лаўрэатаў за 2000 год — мастак Уладзіслаў Куфко, салістка і кіраўнік камернага аркестра Вольга Кастэнка, спявачка Надзея Балкавая, кіраўнік дзіцячай студыі выяўленчага мастацтва Віктар Чарнавокі, артыст мясцовага тэатра Віктар Міхайлаў. У намінацыі «Фундатар культуры» лаўрэатам стаў адзін з заснавальнікаў фестывалю прадпрымальнік Пётр Камяковіч.

Фестывалі

✔ VII Фестываль беларускай рок-музыкі «Рок-каранацыя-2000» прайшоў у Мінску ў канцы студзеня. Рэкордную колькасць прызоў атрымала група «N.R.M.». Гэта — галоўны прыз — крышталёвая рок-карона лепшай групе года, прызы «Лепшы альбом года», «Лепшая песня года» («Тры чарапахі»), «Лепшы тэкст да песні» і «Лепшы музыкант года» (два апошнія атрымаў Лявон Вольскі), «Лепшы відэакліп года». «Падзеяй года» стаў Алесь Суша. У намінацыі «Традыцыі і сучаснасць» перамагла група «Юр'я». Адкрыццём года стала група «Вязь білета». А лепшым музыкантам стагоддзя прызнаны Уладзімір Мулявін.

✔ XIII Міжнародны фестываль «Студзеньскія музычныя вечары» прайшоў у Брэсце. У шасці канцэртах бралі ўдзел музыканты з Кітая і Малдовы, Расіі і Украіны, Польшчы і Беларусі. Сярод іх — квартэт саксафаністаў з Варшавы, салісты Вялікага тэатра з Масквы, беларускі піяніст Аляксандр Музыкантаў, народны артыст Беларусі Ігар Алоўнікаў.

Брэст прадстаўлялі тры аркестры: камерны — абласной філармоніі, сімфанічны — Тэатра драмы і музыкі і народных інструментаў — музычнага каледжа.

✔ «Музычная культура Беларусі на мяжы другога і трэцяга тысячагоддзяў» — такой была тэма Пеўчай акадэміі, якая сёмы раз прайшла ў Гомелі з удзелам Акадэмічнай харавой капэлы імя Р.Шырмы, камернага хору абласной філармоніі, народнага хору каледжа імя Н.Сакалоўскага, гасцей з Украіны і іншых калектываў і выканаўцаў.

Выстаўкі

✔ Высокім мастацтвам гармоніі душы чалавека і прыроды назваў адзін з беларускіх мастакоў творчасць літоўскай мастачкі Гражыны Вітартайтэ. З яе творамі ў студзені маглі пазнаёміцца мінчане на выстаўцы ў Беларускім таварыстве дружбы.

✔ 17 студзеня ў Нацыянальным мастацкім музеі адкрылася выстаўка «Помнікі хрысціянства ў пластыцы і жывапісе Беларусі XV–XVIII стагоддзяў». Амаль палова з паказаных экспанатаў (100) выстаўлена ўпершыню.

✔ У мастацкай галерэі «Золата», што па вуліцы Сурганава, 16, у Мінску, у другой палове студзеня адкрылася экспазіцыя твораў народнага мастака Беларусі Гаўрыіла Вашчанкі пад назвай «Памяць».

✔ Абрысы старажытнага Іерусаліма, маляўнічыя віды пустыні, сучасныя гарадскія пейзажы... Усё гэта можна было пабачыць на фотавыстаўцы «Далягляды», арганізаванай пры ўдзеле пасольства Ізраіля ў Беларусі ў канцы студзеня — пачатку лютага.

✔ У Светлагорскай карціннай галерэі экспанаваліся творы старшыні Гомельскай абласной арганізацыі Саюза мастакоў Анатоля Отчыка. Гэта трыпціх «У люстэрку часу», а таксама «Мелодыі тураўскіх храмаў», «Подых мінуўшчыны» і інш.

✔ 33 работы паказаў у салоне-магазіне (Магілёў, вул. Болдзіна) мастак з Крычава Уладзімір Ерафееў. Гэта першая персанальная экспазіцыя творцы. Асноўная тэма выстаўкі — прырода Беларусі ў розныя поры года.

✔ Да 70-годдзя з дня нараджэння заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі мастака Мікалая Кірылава была прымеркавана экспазіцыя ягоных работ у Рэспубліканскай мастацкай галерэі. У апошнія гады мастак аддае перавагу партрэту, і таму яны пераважалі на выстаўцы, якая працавала да 11 лютага.

✔ Свой чарговы дзень нараджэння народны мастак Беларусі Уладзімір Стальмашонак адзначыў у мастацкай галерэі «La sandr» (Мінск), дзе праходзіла выстаўка ягоных работ пад назвай «Белы крык душы маёй». Усе творы, а іх было 43, — пра стаўленне мастака да жыцця, да роднай Беларусі.

✔ У сталічнай галерэі «Мастацтва» працавала выстаўка твораў мастака Уладзіміра Зінкевіча, які нядаўна адзначыў сваё пяцідзесяцігоддзе. Экспазіцыя дала магчымасць бліжэй пазнаёміцца з пластычнай мовай мастака — мовай няпростых сімвалаў, незвычайных алегорый і нечаканых метафар.

✔ 23 студзеня паэтычны тэатр аднаго акцёра «Зьніч» у Чырвоным касцёле (Мінск) пазнаёміў з творчасцю трох пісьменніц-мастачак: Марыі Вайцяшонак (мастацкае фота), Людмілы Рублеўскай (жывапіс) і Людкі Сільновай (акварэль).

✔ 1 лютага на праспекце Машэрава ў Мінску на базе магазіна «Кніжны свет» адкрылася галерэя сучаснага мастацтва «P.S.». Выстаўкай адкрыцця сталі творы мастакоў Зоі Луцэвіч (жывапіс) і Канстанціна Селіханава (скульптура).

✔ «Малюнкі на тэму...» — гэта назва персанальнай выстаўкі графічных аркушаў мастака Андрэя Басалыгі, якая адкрылася 13 лютага ў сталічным Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва. Паказаны работы апошніх гадоў, выкананыя на базе эксперыментальнай творчай майстэрні сумесна з майстрам-друкаром Дзмітрыем Малатковым.

✔ У холе Міністэрства замежных спраў Беларусі адкрылася пятая па ліку мастацкая выстаўка — гэта акварэльныя творы Зоі Літвінавай. Кіраўніцтва МЗС плануе гэтую і наступныя экспазіцыі паказаць у пасольствах Беларусі ў замежных краінах.

✔ У Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва прайшла выстаўка твораў графікі маладога гродзенскага мастака Юрыя Якавенкі. У экспазіцыю, якую аўтар назваў «SOLO», былі ўключаны работы апошніх гадоў у тэхніцы афорта і мецца-тынты.

✔ У Беларускім таварыстве дружбы і культурнай сувязі з замежнымі краінамі прайшла выстаўка сучаснага літоўскага мастацтва, прымеркаваная да 83-яй гадавіны аднаўлення дзяржаўнасці Літвы. Былі паказаны жывапіс, графіка, фота.

✔ Споўнілася пяць гадоў спецыяльнаму фонду прэзідэнта Беларусі па падтрымцы таленавітай моладзі «Таленты Беларусі». З нагоды юбілею ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі прайшла выстаўка «Роднай Беларусі прысвячаем» (жывапіс, графіка, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, скульптура). Журы (старшыня — народны мастак Беларусі Г.Вашчанка) назвала пераможцаў. Дыпломы I ступені прысуджаны Віталю Лявіцкаму (Гомель), Вользе Лугавой (Віцебск), Марыне Напрушкінай, Кацярыне Сумаравай і Максіму Данільчыку (Мінск). Гран-пры атрымала студэнтка Беларускай акадэміі мастацтва Ірына Бярнацкая.

Падарункі

✔ Калекцыя Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі папоўнілася 55 новымі экспанатамі. Гэта творы сучасных кітайскіх майстроў, выкананыя ў адпаведнасці з традыцыйнымі старажытнымі тэхналогіямі: кераміка, ткацтва, вышыўка, вырабы са шкла. Усё гэта атрымана ў дар ад пасольства Кітайскай Народнай Рэспублікі ў Беларусі.

Прэм'еры

✔ Беларускі дзяржаўны тэатр лялек парадаваў сваіх прыхільнікаў беларуска-ўкраінскай прэм'ерай спектакля «Дом, які пабудаваў Свіфт» па п'есе Р.Горына. Рэжысёр — М.Ярамчук (Украіна), мастак — В.Рачкоўскі (Мінск). У пастаноўцы заняты акцёры В.Белаш, А.Барысава, У.Грамовіч, В.Глазкоў, А.Казакоў, Н.Кафанава, А.Маляўскі, А.Сцепанюк.

✔ Мінскі тэатр-студыя кінаакцёра 30 студзеня прапанаваў прэм'ерны паказ спектакля «Поле бітвы» па п'есе С.Бартохавай (рэжысёры А.Бяспалы і У.Грыцэўскі). У спектаклі заняты Пётр Юрчанкоў-старэйшы, Ірына Нарбекава, Валерыя Арланава, Вольга Сізова, Анатоль Кот і інш.

Экран

✔ «Ізраільскае кіно 90-ых» можна было паглядзець у сталічным кінатэатры «Піянер» з 28 студзеня па 2 лютага. Арганізатары праграмы — пасольства Ізраіля ў Беларусі, Міністэрства культуры Беларусі,

(Заканчэнне на стар. 56.)

Summary

Yuras Barysievich. **"The Fourth Wall"** (p. 2).

In this essay, the author gives his interpretation of the philosophy of existentialism in terms of theatrical art. He compares the body to a theatrical mask, which a person takes off at the moment of death in order to put on a new one shortly afterwards and take part in another performance of life. It may be the most radical attempt to elaborate the famous statement "All the world's a stage".

"With a Special Mission" (p. 7).

The Belarusian Republican Young People's Theatre is celebrating its 45th anniversary. Many theatrical masters dedicated their life to the theatre "with a special mission", where "one should play as for adults, only better". Before the anniversary, the magazine's reporters turned to those who cannot do without the Theatre. They are Leanid Ulashchanka, Viera Kavalerava, Ihar Sidorchyk, Ryma Malenchanka, Viktar Lebiedziew, Mikhas Piatrow, Mikhail Liavontsyew, Artur Volski.

Dziyana Stelmakh. **"From Past — to Future"** (p. 17).

A short account of the repertoire of the Young People's Theatre over the past 45 years.

Nadzieya Usava. **"The Artistic Minsk of the 19th—Beginning of the 20th Century"** (p. 18).

Minsk, one of the largest cities of the North-Western Area, culturally had always been in the shadow of the nearby Vilnia — the acknowledged capital of the region. The 172 kilometres that separated them became not just a distance between two cities but an invisible borderline between two types of culture — Latin and Byzantine, two spheres of influence — Catholicism and Orthodoxy. The author supplied the article with the subtitle *"Formation of Artistic Environment. 'Genealogy' of the Art Museum"*.

Valiantsina Vaitsiakhowskaya. **"Christmas Dreams"** (p. 24).

The Zhylbel Art Center (Minsk), from December 23, 2000 to January 15, 2001, hosted the art exhibition "Happy New Year!" The conception of the exposition is nearly utopian: "The Christmas and New Year round of events is a wonderful time of illusion and heart whirl. Even the staunchest pragmatic realists are unable at that time to resist the temptation of escaping prosaic reality at least for a moment and finding themselves in an unusual and mysterious and thus particularly alluring festive dream." Did the public manage to feel it with the help of the Belarusian artists and organizers of the exhibition?

Volha Suslava. **"Shakespeare in the Space of the Symbol"** (p. 32).

One of art's major functions throughout the whole period of its existence has been to preserve the multidimensional world of meaning. Each form of art possesses its own means to carry out this mission. What are common to them are the mechanisms of encoding various aspects of meaning — such as the symbol, allegory, etc. An example of such a work in contemporary Belarusian art is *"Macbeth"*, a symbol ballet (composer Viachaslaw Kuzniatsow, libretti, choreography and production by Natallia Furman), whose music was written in 1999. The ballet was produced in 2000 on the stage of the Belarus National Ballet.

Alena Khrabrova. **"Repercussions of 'Warsaw Autumn-2000'"** (p. 36).

Every year in September, the capital of the neighbouring Poland hosts the Warsaw Autumn international festival of contemporary music. Taking part in it was also our Classic Avangarde ensemble led by U. Baidaw, with a fairly difficult program, which included two pieces by Belarusian composers — S. Bieltsiukow's *"Strontium-90"* and Ya. Paplawski's *"Light on the Path"*.

"Tadeusz Wialiecki: 'The Times Change and Music Changes...'" (p. 39).

An interview with the director of the Warsaw Autumn Festival, which was discussed in the previous publication.

Dzmitry Padbiarezski. **"Music — Without Any Problem!"** (p. 42).

Views have been aired that there are too many festivals in Belarus and their number does not conform to the quantity of the population or to the economic situation of the country. According to the author, the amount of the festivals should really be reconsidered. It should be increased. The only condition is that they should be "live" and not just a point in the grand plans of the country's Ministry of Culture. Last autumn, the author happened to attend three festivals, of which Belarus may not be ashamed. They are "The Golden Hit" (Mahiliow), "Radio Jazz" (Minsk) and "Guitar's Renaissance" (Homel).

Nina Fraltsova. **"The Magic Number 7"** (p. 47).

For the seventh time Minsk was the venue of the "Listapad" film festival of the CIS and Baltic countries. The mystic seven again played its role. It revealed the deep implication of the ruined social life, where wanders a sad gene of nostalgia for "the golden age".

Dzmitry Vilenski. **"Eastern European Photography in the Age of the Global Art Market"** (p. 50).

The author comes to a conclusion that "today the right to existence in the cultural memory can only be gained due to the artist's 'fitness' in the international context of modern art industry. Everybody who 'does not fit' will sink into oblivion, and it is only there that one can find some space for exclusively personal strategies and personal revelations..."

* * *

The issue carries *"Artistic Life News"* for the past months and the April calendar.

(Заканчэнне. Пачатак на стар. 53.)

федэрацыя «Кінаклуб». Амаль усе стужкі — прызёры розных кінафестываляў. Гэта «Сябры Яны», «Загадай карту», «Бязмежная радасць» і інш.

Цырк

✔ З 27 студзеня ў Белдзяржцырку пачалася новая праграма — «Містэрыя XXI стагоддзя» — з удзелам знакамітага Вялікага Маскоўскага цырка на праспекце Вярнадскага і артыстаў цырка на Цвятным бульвары імя Юрыя Нікуліна.

✔ Новая праграма ідзе ў Гомельскім дзяржаўным цырку — «Экзатычныя звяры» — з удзелам заслужанага артыста Расіі Міхаіла Карнілава.

Народная творчасць

✔ У краязнаўчым музеі Паставаў побач з прафесійнымі габеленшчыкамі з Віцебска выстаўлены работы членаў клуба «Майстры», які ўзначальвае Жанна Глабенка. Сумесная экспазіцыя мела назву «Віцебскія габелены».

✔ Палац культуры і спорту чыгуначнікаў (Мінск) запрасіў у студзені — лютым на выстаўку работ аб'ёмнай вышыўкі самадзейнай мастачкі Тамары Багданавай. Паказана больш за шэсцьдзесят твораў, прысвечаных тэме хрысціянства.

✔ Дваццаць пано з аплікацыяй саломкай паказала на выстаўцы ў бібліятэцы імя А.Пушкіна ў Мінску выпускніца Беларускага універсітэта культуры Анастасія Рынкевіч. Асноўная тэма яе работ — культавыя помнікі Беларусі.

✔ У выставачнай зале Пухавіцкага краязнаўчага музея, што ў Мар'інай Горцы, паказаў свае работы трыццацідвухгадовы Юрый Кур'яновіч. Гэта ўжо пятая выстаўка самадзейнага мастака з Мінска. «Варыяцыі на спрадвечнае» — такой была назва экспазіцыі.

✔ Каля 1200 калектываў возьмуць удзел у фінале сталічнага фестывалю народнай творчасці «Сузор'е», у рамках якога пройдуць святы харэаграфіі, дзіцячага харавога мастацтва «Маладыя галасы», акадэмічнай песні «Натхненне», агляд спектакляў народных тэатраў «Тэатральныя сустрэчы». Фінал «Сузор'я» — гала-канцэрт, які мяркуецца правесці ў канцы мая ў Тэатры оперы і балета.

✔ У сталічным Палацы дзяцей і моладзі прайшла персанальная выстаўка работ дваццаціпгадовага самадзейнага фотамастака Мікалая Мамінава. Гэта трэцяя экспазіцыя маладога творцы, які займаецца ў гуртку «Краявід» палаца. Паказаны партрэты, нацюрморты, эцюды...

✔ Рэтраспектыўная выстаўка жывапісу гродзенскага самадзейнага мастака Віталя Кандраценкі экспанавалася ў студзені — лютым у музеі абласнога метадычнага Цэнтра народнай творчасці. Акрамя твораў, прысвечаных прыродзе Прынямоння, у экспазіцыю былі ўключаны пейзажы Грода — «Куток старога горада», «Вуліца М.Багдановіча», «Рэспубліканскі музей гісторыі рэлігій».

Алена Храмкова.

Старонкі календара: красавік 2001

1

60 гадоў з дня нараджэння **Леаніда Максімавіча Марчанкі** (1941–1996), беларускага мастака-графіка.

2

90 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Васільевіча Старчакова** (1911–1968), беларускага мастака — жывапісца, афарміцеля, сцэнографа,

80 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Аляксандравіча Булычова** (1921–1976), беларускага мастака кіно.

3

80 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Іванавіча Валынца**, беларускага мастака-жывапісца.

4

105 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Мікалаевіча Шчаглова-Куліковіча** (1896–1969), беларускага кампазітара. Жыў у ЗША.

5

80 гадоў з дня нараджэння **Барыса Уладзіміравіча Эрына**, рэжысёра, заслужанага дзеяча мастацтваў Украіны. У 1964–1968 гг. — галоўны рэжысёр Тэатра імя Янкі Купалы,

60 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Міхайлавіча Пуцейкі**, беларускага мастака-жывапісца.

7

85 гадоў з дня нараджэння **Абрама Ільіча Вайнштэйна** (1916–1990), беларускага мастака-жывапісца,

75 гадоў з дня нараджэння **Аляксея Пятровіча Кагадзеева**, беларускага харавога дырыжора, педагога, народнага артыста Беларусі.

8

135 гадоў з дня нараджэння **Васіля Аляксеевіча Цвяткова** (1866–1933), рускага спевака, педагога. У 1925–1928 гг. — кіраўнік вакальнага класа Беларускага дзяржаўнага музычнага тэхнікума.

9

80 гадоў з дня нараджэння **Аляксея Андрэевіча Царова** (1921–1978), рускага акцёра, заслужанага артыста Беларусі.

12

70 гадоў з дня нараджэння **Сяргея Астапавіча Пятровіча** (1931–1981), беларускага тэатразнаўцы.

14

80 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Аляксеевіча Акеанава**, беларускага мастака-графіка.

19

120 гадоў з дня нараджэння **Валянціна Віктаравіча Волкава** (1881–1964), беларускага мастака-жывапісца, народнага мастака Беларусі,

75 гадоў з дня нараджэння **Барыса Уладзіміравіча Аракчэева**, беларускага мастака-жывапісца, педагога.

23

70 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Карлавіча Міхайлоўскага**, беларускага мастака-жывапісца, педагога.

24

60 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Барысавіча Сушкевіча**, беларускага мастака-жывапісца.

27

60 гадоў з дня нараджэння **Барыса Іванавіча Пярвунінскіх**, беларускага мастака — графіка, жывапісца.

28

115 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Пракопавіча Міхалапа** (1886–1979), беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

30

50 гадоў з дня нараджэння **Наталлі Уладзіміраўны Суставай**, беларускага мастака-графіка,

50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Якаўлевіча Цеслера**, беларускага мастака — жывапісца, графіка, плакатыста.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва "Беларускі Дом друку".

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 13.03.2001. Фармат 60x90 1/8. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд.арк. 8,68. Тыраж 765. Зак. 325.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства "Выдавецтва "Беларускі Дом друку". 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

Генадзь Буралкін. З серыі «Славянскія матывы». Туш, пяро, 1998.

1087 руб.

Індэкс 74958

3'2001

МАСТАЦТВА

Сцэна з балета «Макбет» Нацыянальнага акадэмічнага тэатра балета Беларусі.
Фота Васіля Майсяёнка.

ISSN 0208—2551. Мастацтва. 2001. № 3. 1—56.